sẽ phức tạp và đa dạng hơn. Chẳng hạn, trong *Bài ca về binh đoàn Igore* có hình tượng người kể chuyện dân gian Boian. Tác giả hồi tưởng lại Boian, cần Boian để chứng tỏ tính chân thật, nhưng đồng thời tự mình lại không đi theo truyền thống ca ngợi của Boian[1].

3.3. Vấn đề kiểu tác giả văn học trung đại rất đáng được xem xét. Văn học trung đại với tư cách là một loại hình có những thủ pháp sáng tác đặc thù khác với văn học cổ đại và văn học cận hiện đại. Theo nhà nghiên cứu Riptin, tác giả trung đại (dù là ở phương Đông hay phương Tây) chủ yếu xây dựng tác phẩm của mình bằng những cốt truyện có sẵn và các công thức tu từ có sẵn. Tác giả trung đại ít có xu hướng hư cấu ra cốt truyện mới, mà thường chỉ là truyền đạt một cách mới các cốt truyện đã có. Biết bao người các nước Đông Nam Á đã kể lại tích truyện *Mahabharata và Ramayana*. Sở dĩ như vậy là do họ chưa biết hư cấu, hoặc những điều họ hư cấu họ đều tin là thật (D. Likhachep).

Tác giả trung đại có cách nhìn khác về cá tính sáng tạo của nhà văn, họ tự do sử dụng văn liệu của người đi trước. Các tác giả đi sau sử dụng nguyên câu của nhà thơ đi trước đưa vào thơ mình. Hiện tượng này có cả trong thi ca, kịch, truyện cả phương Tây và phương Đông. Quy luật này giải thích vì sao các tác giả trung đại Việt Nam thích "diễn nôm" cốt truyện Trung Quốc hơn là sáng tác cốt truyện mới[2].

Tuy vậy, tác giả trung đại cũng có mức độ thể hiện cá tính của mình trong nội dung, cái nhìn, cảm hứng, giọng điệu. Cá tính của các tác giả như Lý Bạch, Đỗ Phủ, Đào Uyên Minh ở Trung Quốc; Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Công Trứ ở Việt Nam là điều không thể phủ nhận.

Theo D. Likhachev, tác giả văn học trung đại Nga còn có một đặc điểm nữa, là mỗi thể loại văn học có kiểu tác giả đặc thù của nó, tức là một vai trò

---

[1] D. S. Likhchev, *Bài ca vàng của văn học Nga*. M., 1980, tr. 28, 29.

[2] B. L. Rifftin, *Loại hình học và mối quan hệ qua lại của các nền văn học trung đại* trong sách *Loại hình học và các mối quan hệ của các nền văn học trung đại phương Đông và phương Tây*, M., 1974.

thích hợp đối với thể loại đó, chẳng hạn kiểu tác giả của tác phẩm truyền đạo, tác giả của truyện các thánh, tác giả của sử biên niên, tác giả của truyện lịch sử. Đó là "hình tượng thể loại về tác giả", do chỗ mỗi thể loại có một loại phong cách riêng. Chẳng hạn, hình tượng người hát rong trong truyện *Lời nguyện cầu của Đaniin Datốtnhich*. Cảm giác về tác giả cũng khác nhau theo thể loại. Trong các thể loại biên niên, thư từ, tác gia cá nhân có hiện diện và nhiều khi kí tên mình vào tác phẩm, có khi người ta ghi tên người có uy tín. Các truyện kể thường ít ghi tên tác giả hơn[1]. Thực tế chứng tỏ tên tác giả thơ được ghi nhận cụ thể, còn tác giả truyện thì mơ hồ hơn, có khi ghi biệt danh mà không rõ người thực là ai. Ví dụ, Lan Lăng Tiếu Tiếu Sinh – tác giả *Kim Bình Mai*, Thanh Tâm tài nhân – tác giả *Kim Vân Kiều truyện*, đến nay vẫn chưa biết rõ tên họ, quê quán. Trong thơ Hồ Xuân Hương, theo tập thơ *Lưu hương kí* ta có một tác giả Hồ Xuân Hương. Trong các thơ truyền tụng, ta lại có một tác giả Hồ Xuân Hương khác.

3.4. Khác với tác giả trung đại, tác giả cận, hiện đại có ý thức về cá tính của mình, có nhu cầu sáng tạo cái riêng của mình trong văn học. Ý thức về cái riêng là ý thức về hư cấu như một phương tiện thể hiện đầy đủ nhất những điều muốn nói của nghệ sĩ; là ý thức về cách đánh giá, cảm thụ riêng đối với truyền thống và hiện tại. D. Likhachev nói: "Sự phát triển của văn học... là cuộc đấu tranh cho văn học có được cái quyền nói "cái bịa" nghệ thuật".

Cá tính làm đổi thay cấu trúc thể loại, đổi thay khoảng cách giữa chủ thể và khách thể, nhà văn có thể dùng kinh nghiệm của mình làm sâu sắc cho hình tượng và chủ đề. Hiện tượng mà M. Bakhtin gọi là "tiểu thuyết hoá" tất cả các thể loại, chính là hệ quả của kiểu tác giả văn học mới. Nếu tác giả văn học cổ trung đại luôn mang tính cao cả, sử dụng các thể loại cao cả, miêu tả những con người thường là quan phương, thì kiểu tác giả mới là những con người phi quan phương, hướng tới đời thường, mang ngôn ngữ

[1] D. S. Likhachev, *Thi pháp văn học Nga cổ*, Sđd. tr. 69, 70.

hàng ngày, suồng sã, thân mật. Họ nói về những người quá cố theo một phong cách khác.[1]

Nhưng, tác giả cận hiện đại lại phân hoá theo vai trò văn học và vai trò xã hội mà họ ý thức qua trào lưu. Nhà văn chủ nghĩa cổ điển đề cao lí trí, đem lí trí mà giải quyết các vấn đề tình cảm. Họ dùng lí trí để tổ chức câu chuyện theo quy tắc "tam duy nhất". Nhà văn lãng mạn lại giải phóng tình cảm và tưởng tượng, mở rộng chân trời cho sáng tác. V. Hugo đưa ra nguyên tắc mới: "Cái xấu bên cái tốt, cái dị dạng bên cái đẹp, cái tầm thường bên cạnh cái cao cả, cái ác bên cái thiện. Chúng dính liền với nhau". Theo ông, nhà lãng mạn dành ưu tiên cho việc miêu tả cái xấu xí và buồn cười, bởi tác dụng của nó sâu rộng hơn. Nhà lãng mạn phải miêu tả cái đặc trưng chứ không phải cái đẹp, bởi đẹp chính là lí tưởng (Xem *Tựa vở kịch Crômoen)*. Tác giả lãng mạn là một người đau khổ, một kẻ đau đớn vì vết nứt của thế giới hằn lên qua trái tim của họ. Tác giả hiện thực chủ nghĩa chú ý tới hiện thực "như nó vốn có", không tô vẽ, che đậy. Balzac nhìn thấy bản thân hiện thực là nhà tiểu thuyết vĩ đại nhất, do đó, nhà văn là người thư kí của thời đại, ghi lại cái "tiểu thuyết"– "tấn trò đời". Kiểu nhà văn thư kí thời đại gắn liền với một phạm vi thẩm mĩ mới. L. Tolstoy nhấn mạnh tới việc xé toạc các mặt nạ giả dối. F. Dostoievski khai thác cái hỗn loạn, khủng hoảng. E. Zôla muốn biến đổi nghệ thuật theo hướng khoa học. Ông cho phẩm chất của tiểu thuyết không phải là tưởng tượng, mà là quan sát, ông muốn đem từ tiểu thuyết thay thế cho từ thầy thuốc, để lưu ý tới chức năng phơi bày ung nhọt, phát hiện các quy luật tự nhiên trong đời sống con người. Lâu nay, chúng ta vẫn hiểu lầm chủ nghĩa tự nhiên. Thực ra, chủ nghĩa tự nhiên có cách lựa chọn và khái quát riêng của họ và họ đã mở rộng phạm vi đề tài cho văn học.

Tác giả tượng trưng, siêu thực lại hướng tới khám phá cái thực tại bí ẩn mà giác quan người ta không thể quan sát trực tiếp. Ý thức về vai trò tác giả

---

[1] Xem thêm M. Bakhtin, *Sử thi và tiểu thuyết* qua bản dịch của Phạm Vĩnh Cư, *Tiểu thuyết như một thể loại văn học,* trong sách *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết,* Hà Nội, 1992.

trong văn học hiện đại rất khác nhau. N. Sarrot cho rằng nhà văn chỉ có quyền nói về bản thân mình. T.S. Eliot thì chủ trương: "Sự tiến bộ của nghệ sĩ là sự từ bỏ không ngừng bản thân mình, là sự giảm thiểu không ngừng yếu tố cá nhân".

Trong khi đó, tác giả hiện thực xã hội chủ nghĩa hướng tới mục đích cách mạng, dùng văn học làm phương tiện cải tạo xã hội, nhìn cuộc sống theo lí tưởng khoa học, mà thực ra là miêu tả con người theo các nguyên tắc xã hội học, đối lập các giai cấp, đề cao giai cấp công nhân, nông dân, binh lính. Đối với họ, cái quan trọng là sứ mệnh chiến đấu cho lí tưởng, xây dựng xã hội mới. Tác giả văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa luôn luôn là người chiến thắng, đứng trên đỉnh cao của tương lai mà nhìn cuộc đời.

Trong văn học cách mạng và kháng chiến, vai trò nhà văn chiến sĩ đã được thực hiện hiệu quả trong hoạt động tuyên truyền. Thơ Tố Hữu với tư cách là thơ tuyên truyền cách mạng thì nhà thơ chỉ được nói cái gì cách mạng cần, không nói cái gì không thích hợp với cách mạng. Đó là lí do vì sao, nói chung Tố Hữu không làm thơ tình. Trong thơ, ông tuyên truyền về lí tưởng, về ngày mai tất thắng. Ông ngợi ca lãnh tụ, ngợi ca các anh hùng liệt sĩ, các tấm gương cách mạng. Song, bước sang thời kì đổi mới, vai trò sáng tạo văn hoá, thoả mãn nhu cầu thẩm mĩ đa dạng đang đòi hỏi họ xác định lại vai trò tác giả của mình. Trên thực tế, nhiều nhà văn đã không làm tuyên truyền nữa. Vậy họ sáng tác theo kiểu nhà văn nào? Cuộc tìm kiếm vai trò tác giả hiện đại này hiện vẫn chưa ngã ngũ và chưa có hồi kết. Người thì lặp lại tác giả cũ, kẻ thì ngả sang hậu hiện đại, người lại muốn trở thành người phê phán, người chế giễu, cười cợt, nhưng khó tìm thấy người ca ngợi lí tưởng.

Ở phương Tây trong và sau hai cuộc đại chiến, nhà văn hiện đại đã nhìn thấy một thế giới phi lí, cuộc sống là một lưu đày. Nhà văn hiện sinh thấy tồn tại có trước bản chất, con người bị cái án phải tự do lựa chọn để tạo nên chính mình. Con người hoặc là sống vô nghĩa hoặc là dấn thân một cách có trách nhiệm với chính mình và đồng loại.

Tác giả hiện đại chủ nghĩa muốn tạo ra nghệ thuật mới ngoài vòng chỉ dẫn của truyền thống mô phỏng hiện thực, tái hiện hiện thực. Họ thực hiện vai trò miêu tả cái phi lí, "suy đồi", những giấc mơ với nỗi chán chường vô hạn. Họ muốn vượt qua đời sống vật chất để thực hiện những giá trị tinh thần siêu hình. Tác giả hiện đại thể hiện tính năng động sáng tạo nhiều hướng của nghệ thuật. Quan niệm phi tác giả của văn học không hề xoá bỏ được tác giả, bởi nghệ thuật không xoá bỏ được cái nhìn, giọng điệu, không xoá bỏ được sự tự ý thức về thực tại và chính bản thân con người. Và bất cứ lúc nào, hình tượng tác giả cũng là yếu tố tạo thành tính thống nhất nội tại của tác phẩm.

Tác giả trong văn học hậu hiện đại, theo Malmgren (1985), là người đứng sau các văn bản hỗn loạn, liên kết các mảnh vỡ của thực tại, vô trật tự, vô ý nghĩa, thiếu logic. Đó là nhà văn hoài nghi, không tin vào "đại tự sự", không tin vào các chân lí lớn. Anh ta xuất hiện dưới dạng cái mặt nạ của người "lừa dối" người đọc. Anh ta chế giễu các quy tắc sáng tác truyền thống, cười cợt các công thức sáng tác của văn hoá đại chúng, anh ta giễu những "đợi chờ" ngây thơ của người đọc tiểu thuyết, rồi tuỳ ý cắt bỏ đoạn kết. Bởi mục đích của anh ta là cười cợt cái lí tính của thực tại. Nhà văn hậu hiện đại không thể hiểu được cái niềm tin vào trật tự lí tính. Họ cho rằng bản thân cái gọi là trật tự là ngớ ngẩn, và văn học cũng ngớ ngẩn khi đi khám phá cái "cấu trúc chiều sâu của thực tại" rất siêu hình.

IV. HÌNH TƯỢNG TÁC GIẢ CỦA MỘT SỐ NHÀ VĂN VIỆT NAM

4.1. Hình tượng tác giả Nguyễn Tuân dưới ngòi bút của Lã Nguyên

Chúng ta biết mỗi nhà văn có một hình tượng tác giả chung, đồng thời, mỗi tác phẩm lại có hình tượng hàm ẩn cụ thể khác biệt. Hai mặt chung riêng hô ứng nhau, giúp người đọc tìm thấy hình tượng tác giả. Lã Nguyên đã nghiên cứu toàn bộ sáng tác Nguyễn Tuân và phát hiện ông là nhà văn của hình dung từ. Đó chính là bài nghiên cứu hình tượng tác giả một cách xuất sắc. Trước cách mạng, Nguyễn Tuân thích kể chuyện kì nhân, kì sự, kì tài, kì vật, kì thú, và tất nhiên, theo logic ấy, nhà văn theo đuổi kì ngôn, kì ngữ, trở thành nhà văn có cá tính vào bậc nhất Việt Nam.

Sau năm 1945, bước vào hai cuộc kháng chiến, nhà văn "lột xác", mà thực ra, ông vẫn giữ cá tính của riêng mình, chỉ đổi thay đề tài. Ông chuyển sang kì quan, chuyên vẽ phong cảnh, cảnh tượng đời sống mới của chế độ mới. Sau đây là lời của Lã Nguyên: "Ý đồ chuyển trọng tâm kiến tạo hình tượng truyện kể từ *nhân vật* qua *cảnh vật*, từ *kì nhân* qua *kì quan* được bộc lộ ngay trong cách đặt nhan đề hàng loạt tác phẩm của Nguyễn Tuân: *Giữa một thị xã mới giải phóng, Tháp rùa giữa rừng, Tây Bắc và Lào Cai, Bến Hồ và làng tranh, Làng hoa, Con hổ thủ đô, Trang hoa, Tờ hoa, Sông Đà, Đường lên Tây Bắc, Suối quặng, Một bài thơ Đường, Huyện đảo, Vẫn cái tiếng dội Cà Mau ấy, Cô Tô, Thăng Long cầu mới 15 nhịp, Đám cưới giữa trận địa pháo, Mỏm Lũng Cú tột Bắc, Cánh B.52 rụng xuống một thôn hoa Ngọc Hà, Đất cùng trời toàn cõi ta từ đây xem như sạch hẳn bóng nó, Đèn điện phố phường Hà Nội vui sáng hơn bất cứ lúc nào...*

Nguyễn Tuân thường nói tới chuyện sẽ "quay phim", vẽ tranh, dựng áp-phích. Chẳng hạn, trong bài kí *Người lái đò Sông Đà*, ông kể về dự định sẽ làm phim truyện, hoặc phim kí sự về Sông Đà, và khi làm phim, thể nào *"cũng phải đưa ông quay phim lên tàu bay"* (I, 596). Trong bài *Đường lên Tây Bắc*, ông nói tới cả chuyện quay phim, lẫn vẽ áp-phích. Ông viết: *"Bây giờ thì khác quá đi rồi. Cuộc đời có tổ chức, có trật tự, công khai có Đảng có kế hoạch, cuộc đời mới đang bén rễ đâm chồi mạnh, và nơi đây đang kết tinh nhiều giống hoa say nồng chưa nở một lần nào trên đồi lũng Thái Mèo. Trong tôi đang hình thành lên một tấm áp-phích đòi tuyên truyền bằng được cho* ***Tây Bắc giàu có sáng tươi và hồn hậu. Tôi mong mỏi một cuộc thi vẽ tem dán thư.*** *Tây Bắc đầy của chìm của nổi, với những con người bao đời chịu đựng thiệt thòi bất công, với những phong cảnh bao la một niềm lãng mạn xã hội chủ nghĩa, Tây Bắc xứng đáng in hình tem lên nhiều lá thư gửi tới ức triệu cánh tay miền ngược miền xuôi đang hào hứng lên đường xây dựng"* (II, 608.– Chữ in đậm do tôi nhấn mạnh – LN). Ở một đoạn khác, ông viết: *"Mây ở đây xốp lên như bông, như len của Tây Bắc trong tương lai gần đây. Lúc này có phim màu đem ra mà quay dăm bảy chục thước ghép vào với một số cảnh sinh hoạt khác mà gửi đi dự thi quốc tế, nếu không được ăn giải thì*

chí ít cũng hấp dẫn cảm tình người xem đối với cảnh đẹp Tổ quốc ta yên vui lao động hoà bình" (II, 614).

Chao ôi, Nguyễn Tuân hình dung được cả "bông" và "len Tây Bắc trong tương lai" cũng sẽ "xốp" như "mây" Tây Bắc! Trong con mắt của ông, cuộc sống mới là một *"cảnh đẹp"*, xã hội mới là *"phong cảnh bao la một niềm lãng mạn xã hội chủ nghĩa"*. Ông vẽ tranh, quay phim, dựng áp-phích để "tuyên truyền" với miền xuôi, miền ngược và "bạn bè quốc tế" về "cảnh đẹp" ấy, "phong cảnh" ấy. Cho nên, việc chuyển đổi từ *nhân vật* qua *cảnh vật*, từ *kì nhân* sang *kì quan* không đơn giản chỉ là sự chuyển đổi đối tượng của cái nhìn mà là sự chuyển đổi nhãn quan giá trị và nguyên tắc thế giới quan. Khái niệm *cảnh quan*, *kì quan* ở đây vì thế không đồng nghĩa với bức tranh phong cảnh thiên nhiên. Nó là một hình dung từ, được sử dụng như một nguyên tắc tạo nghĩa truyện kể về *kì quan Tổ quốc*.

Cấu trúc ngữ nghĩa của hình tượng *kì quan Tổ quốc* trong sáng tác của Nguyễn Tuân có gì đặc biệt? Đâu là lớp vị ngữ của truyện kể về *kì quan Tổ quốc?*

Xin hãy nhìn vào tấm bản đồ Tổ quốc treo ở đồn biên phòng Tây Trang qua sự hình dung của Nguyễn Tuân: *"Tôi nhớ lại cái bản đồ hình thể Tổ quốc Việt Nam treo trên tường đồn chính, ngay trên chỗ để cái đài cho anh em chiều chiều nghe cái tiếng rồn rập đi lên từng bước của Tổ quốc đang chuyển mình và mình mẩy Tổ quốc đang ánh lên cái mầu mỡ của các cánh đồng thi đua sinh nở. Trên bản đồ hình thể có ruộng màu nâu non, có núi màu vỏ già, biển màu lam, sông ngòi màu xanh quan lục, đường trục màu đỏ gạch vừa ra lò, thấy cái tầm Tây Trang đây cũng ngang với cái vành khuyên thủ đô Hà Nội, đường Bắc vĩ tuyến 21 kéo một vệt qua rừng Tây Trang, qua phố phường Hà Nội, qua những hòn đảo vịnh Hạ Long, qua cái vùng làm cá hộp, thứ cá bể xốt cà chua đóng hộp gửi thẳng lên đây cho anh em và đang xếp ở kho thực phẩm của anh nuôi dưới sân đồn kia. Cái vệt thẳng tắp trên bản đồ ấy từ rừng núi chỗ ta đóng, qua đồng bằng quê hương chúng ta, qua thủ đô rồi ra biển cả, vị chi là dài 600 cây số đường trường đấy các đồng chí ạ. Đủ thấy* ***Tổ quốc ta là rộng, là đẹp, là đủ cả, và chúng ta được tự hào mà***

giữ gìn và phát triển cái cơ nghiệp mà dân tộc để lại từ bao đời nay" (*Tây Trang* – I, 629 – 630 – Chữ in đậm do tôi nhấn mạnh – LN).

Rất dễ nhận ra, trong ý thức nghệ thuật của Nguyễn Tuân, cấu trúc ngữ nghĩa của hình tượng *kì quan Tổ quốc* được kiến tạo trên bốn cột trụ: *1) địa hình địa vật, 2) phong cảnh thiên nhiên, 3) tài nguyên khoáng sản, 4) truyền thống cách mạng.* Đọc tác phẩm của ông, ta lại thấy, xoay quanh bốn cột trụ cấu trúc ấy là cả một hệ thống hình dung từ làm nên trường nghĩa của hình tượng: *kì địa, kì phong, kì thuỷ, kì thanh, kì sắc, kì hình, tuyệt đỉnh, tuyệt vời, tuyệt mĩ...*

Trong bài kí *Đường lên Tây Bắc*, Nguyễn Tuân kể thế này: *"Đời sống Tây Bắc ngày nay là một tấm lòng tin tưởng không bờ bến, tin mình, tin người, mấy chục dân miền cao và đồng bằng tin cậy lẫn nhau và nhất là tin chắc vào cái chế độ đẹp sáng do tay mình đắp cao mãi lên trên chỗ cao nguyên tiềm tàng sức sống này"* (I, 612). Người Tây Bắc tin mình, tin người, yêu cuộc sống mới, chế độ mới như thế, vì nơi đây có một truyền thống cách mạng tuyệt đỉnh, tuyệt vời. Trong *Người lái đò Sông Đà*, Nguyễn Tuân rưng rưng một niềm tự hào: *"Gặp lại những đồng chí Tây Bắc cũ lúc này đang làm kế hoạch, đang làm công trường, làm ruộng, làm nương xã hội chủ nghĩa ở Tây Bắc, tôi đi sâu vào một số tiểu sử cuộc đời hoạt động ở Tây Bắc mà tôi cứ nghĩ rằng đấy là những thỏi vàng của một khối vàng xã hội chủ nghĩa Đảng ta đem đầu tư vào Tây Bắc"* (*Người lái đò Sông Đà* – I, 583).

Cũng như vậy, những trang văn của Nguyễn Tuân làm nổi lên một hình tượng Tổ quốc Việt Nam giàu có *tuyệt vời, tuyệt đỉnh*. Đọc văn ông, thấy khoáng sản nước ta chỗ nào cũng "lộ thiên", đâu đâu cũng đầy những "vàng nổi, vàng chìm", khai thác muôn đời không hết. Ông kể: *"Nhiều người bảo tôi rằng dọc sông Đà, cứ bờ sông từ Mường Tè đến Vạn Yên, chỗ nào cũng có vàng cốm, nhỏ thì bằng gạo tấm, to thì bằng hạt ngô; có con vịt bầu mổ ra là lấy được trong mề mấy đồng cân vàng..."* (*Người lái đò Sông Đà* – I, 582).

Những trang văn bay bổng nhất của Nguyễn Tuân là những trang mô tả *kì quan đất nước* từ góc độ *địa hình, địa vật* và *phong cảnh thiên nhiên.*

Trong sáng tác của ông, mọi địa danh, từ Lũng Cú đến Cà Mau, từ Tây Bắc qua Đông Bắc, từ Sơn La, Sông Đà, cho tới Than Uyên, Quỳnh Nhai, *kì quan* nào cũng là *kì địa*. Cà Mau là một *kì địa*. Nguyễn Tuân gọi đó là *"ngón chân cái Tổ quốc chưa khô bùn vạn dặm"* (*Vẫn cái tiếng dội Cà Mau ấy* – II, 203). Cheo leo ở địa đầu phía Bắc Tổ quốc, Lũng Cú là *kì địa*. Quỳnh Nhai, Than Uyên, Tây Trang, Sông Đà đều là những *kì địa*. Ta nhận ra đó là *kì địa*, trước hết vì chỗ nào cũng được nhà văn mô tả như những "hiểm địa", có thể gọi là *cực hiểm, chí hiểm*. Than Uyên ở vào vị thế "chí hiểm", nó là một vùng "u uất quẩn gió"; gió cũng không có đường, chẳng biết đi lối nào. Chỉ cần nghe tên mấy cài đèo được Nguyễn Tuân nhắc tới trong *Suối quặng*, ta biết ngay, Hà Giang là một *kì địa*: đèo *"cổng giời Long Bánh Chè"*, hoặc đèo *"Con Ngựa truy Thai"*... *Người lái đò Sông Đà* được mở ra bằng câu đề từ: *"Chúng thuỷ giai Đông tẩu. Đà Giang độc Bắc lưu"* – *"Mọi dòng sông đổ về phía Đông. Riêng Sông Đà chảy ở phía Bắc"*. Câu đề từ tự nó đã giới thiệu về dòng sông như một *kì địa*. Nguyễn Tuân gọi Sông Đà là một thứ kẻ thù có "tấm địa độc ác". Nó thực sự là một "hiểm địa". Núi, thác, "hút nước", "thạch trận", cái nào cũng *cực hiểm, chí hiểm*. Hai bên bờ Sông Đà vách núi dựng đứng, lòng sông có những quãng rất hẹp. Trên Sông Đà có đến mấy trăm thác nước, riêng đoạn đầu nguồn, từ chỗ dòng sông đổ vào Việt Nam đã có nào là thác *Kẻng Mỏ Trên – La Sa – Hát Vá – Mẳn Hi – Mẳn Lay – Hát Nhạt – Mẳn Thẳm – Hát No Kéo – Kẻng Mỏ Dưới*, đến đoạn Lai Châu, Sơn La lại có *Hát Lai – Hát Pi – Hát Soong Pút – Hát Soong Mon, Hát Pố – Hát Kếch – Hát Tran – Hát Moong, Hát Tiếu*..., thác nào cũng hung hiểm. Sau thác nước và những cái hút nước khủng khiếp chết người là "thạch trận" với đủ "cửa sinh", "cửa tử" và các ngón "võ", nào "đòn âm", "đòn gió", "đánh vỗ mặt", "đánh vu hồi", "túm thắt lưng", "thúc hạ bộ"... giăng ra khắp nơi, rình rập sự sống của con người.

Nguyễn Tuân thường "mượn oai" của thần Gió và thần Nước để mô tả các kì địa như những hiểm địa. Âm thanh thác nước trong bài kí *Người lái đò Sông Đà* thực sự là một thứ kì thanh, kì âm: *"... Còn xa lắm mới đến cái thác dưới. Nhưng đã thấy tiếng nước réo gần mãi lại réo to mãi lên.*

Tiếng nước thác nghe như là oán trách gì, rồi lại như là van xin, rồi lại như là khiêu khích, giọng gằn mà chế nhạo. Thế rồi nó rống lên như tiếng một ngàn con trâu mộng đang lồng lộn giữa rừng vầu rừng tre nứa nổ lửa, đang phá tuông rừng lửa, rừng lửa cùng gầm thét với đàn trâu da cháy bùng bùng..." (*Người lái đò Sông Đà* – I, 593). Gió bão ngoài Cô Tô (*Cô Tô* – II, 150–162), gió Lào ở Thanh Hoá (*Gió Lào* – I, 423 – 429), hay gió ở Than Uyên (*Gió Than Uyên* – I, 771 – 784) thực sự là những thứ kì phong.

Đọc văn Nguyễn Tuân, thấy kì quan, một mặt là kì địa, hiểm địa, mặt khác lại là những công trình mĩ thuật tuyệt đỉnh, tuyệt vời. Có một thời, Chế Lan Viên nghe thấy "... Tổ quốc bốn bề lên tiếng hát". Tố Hữu nhìn thấy: "Nước non mình đâu cũng đẹp như tranh". Trong cái nhìn của Nguyễn Tuân, "hoa" và "thơ Đường", một công trình nghệ thuật tuyệt đỉnh, tuyệt vời của tạo hoá và một công trình nghệ thuật tuyệt đỉnh, tuyệt vời của con người, trở thành biểu tượng của trạng thái nhân sinh. Đó là những hình dung từ thường xuyên được ông sử dụng để tạo nghĩa cho hình tượng kì quan Tổ quốc. Với Nguyễn Tuân, một cánh đồng muối, một người phụ nữ cho con bú trong nhà hộ sinh, màu vôi trắng của nhà ở hoà quyện với màu xanh phủ khắp đất nước cũng làm thành một Trang Hoa. Ông gọi con đường mới mở ở Tây Bắc là "Một bài thơ Đường". Ông thấy màu nước Sông Đà ánh lên "màu nắng tháng ba Đường thi". Trên những trang văn của ông, đất nước ta, mỗi con người là một "bông hoa", đâu đâu cũng là những "làng hoa", "tờ hoa", "trang hoa", "vườn hoa"... Tây Bắc là một Tờ hoa và "Việt Nam là cái vườn đẹp trên đó nở rất nhiều hoa, ra rất nhiều trái". "Tây Bắc cũng là một cái vườn hoa trong đó mỗi dân tộc của mấy mươi dân tộc ít người là một giống hoa đượm nhiều màu sắc. Và chế độ cộng hoà dân chủ chúng ta giống như một người làm vườn khổng lồ vô cùng nhân ái đang ra công vun xới cho khu vườn Tây Bắc nở thêm nhiều hoa và hoa Tây Bắc phải kết nhiều trái quả" (*Xoè* – I, 699).

Ông sử dụng điêu luyện các "ngón nghề" của điện ảnh, hội hoạ, tạo ra những cảnh tượng *kì hình, kì sắc* để lột tả vẻ đẹp *tuyệt đỉnh, tuyệt vời* của các

công trình mĩ thuật mà tạo hoá ban tặng cho con người. Qua con mắt hội hoạ của ông, *"Con Sông Đà tuôn dài tuôn dài như một áng tóc trữ tình, đầu tóc chân tóc ẩn hiện trong mây trời Tây Bắc bung nở hoa ban hoa gạo tháng hai và cuồn cuộn mù khói núi Mèo đốt nương xuân"* (*Người lái đò Sông Đà* – I, 596). Ông nhìn thấy màu nước Sông Đà thay đổi theo mùa: *"Mùa xuân dòng xanh ngọc bích, chứ nước Sông Đà không xanh màu xanh canh hến của Sông Gâm, Sông Lô. Mùa thu nước Sông Đà lừ lừ chín đỏ như da mặt một người bầm đi vì rượu bữa, lừ lừ cái màu đỏ giận dữ ở một người bất mãn bực bội gì mỗi độ thu về [...] Đã có lần tôi nhìn Sông Đà như một cố nhân [...] Tôi nhìn cái miếng sáng loé lên một màu trắng tháng ba Đường thi "yên hoa tam nguyệt há Dương Châu"* (I, 597). Trên trang văn của Nguyễn Tuân, Sông Đà không chỉ là vùng *kì địa*, là thế giới *kì sắc*, *kì thanh*, mà còn là dòng chảy của những bước nhịp *kì thú*, khi thì gấp gáp, cuồn cuộn, sôi réo, lúc êm ả, chậm rãi, thong dong: *"Thuyền tôi trôi trên dòng Sông Đà. Cảnh ven sông ở đây lặng tờ. Hình như từ đời Lí đời Trần đời Lê, quãng sông này cũng lặng tờ đến thế mà thôi. Thuyền tôi trôi qua một nương ngô nhú lên mấy lá ngô non đầu mùa. Mà tịnh không một bóng người. Cỏ tranh đồi núi đang ra những nõn búp. Một đàn hươu cúi đầu ngốn búp cỏ gianh đẫm sương đêm. Bờ sông hoang dại như một bờ tiền sử. Bờ sông hồn nhiên như một nỗi niềm cổ tích tuổi xưa..."* (tr.597)". Các trích dẫn đều lấy từ *Toàn tập Nguyễn Tuân*. Tôi chỉ trích một đoạn, nhưng bài nghiên cứu này là điển hình cho xu hướng nghiên cứu hình tượng tác giả trong văn học, về lâu dài, mở ra triển vọng nghiên cứu, cạnh tranh với thể loại chân dung văn học đã tồn tại cả trăm năm ở ta.

4.2. Nguyễn Huy Thiệp – nhà văn giải huyền thoại

Nguyễn Huy Thiệp xuất hiện từ thời Đổi mới và anh lập tức được bạn đọc chú ý, trở thành một hiện tượng văn học của thời đại. Rất nhiều tranh luận xung quanh nhà văn này, nhưng dù thế nào anh vẫn là một đại biểu sáng giá của thời kì văn học đáng nhớ ấy. Học theo cách hiểu của nhà văn

Nga L. Tolstoy, dù nhà văn miêu tả bậc thánh, ông vua, tên cướp hay kẻ gia nhân, bao giờ anh ta cũng biểu hiện tâm hồn mình. Nguyễn Huy Thiệp đúng là đã miêu tả các ông vua, các tên cướp, những kẻ vô giáo dục, các thi nhân, ông tướng, những kẻ đầy tớ, nông dân, tội phạm, nhưng tinh thần của ông là giải huyền thoại. Để hiểu Nguyễn Huy Thiệp, ta hãy bắt đầu bằng truyện ngắn *Huyền thoại phố phường*. Một chàng thanh niên được cho một tấm vé xổ số trong cặp vé, chiếc vé còn lại được đem đi cầu cúng khắp các nơi linh thiêng để cầu may. Chàng thanh niên tin rằng cái vé kia sẽ trúng và tìm cách đoạt bằng được tấm vé ấy. Nhưng hoá ra tấm vé không được cầu cúng lại được trúng số. Đó là sự giễu cợt niềm tin tầm phào, niềm tin huyền thoại, hoang đường. Niềm tin như thế trong đời sống nhiều lắm, nó chứng tỏ văn hoá chưa cao. Niềm tin vào con trâu đen, niềm tin vào Mẹ Cả và các niềm tin khác đã bị phơi bày. Trùm Thịnh bảo: "Ở đây giết người có, cướp của có, nhưng không có trâu đen". Chương đi tìm Mẹ Cả cuối cùng tìm được một gốc cây khô. Có thể hiểu huyền thoại là bất cứ niềm tin nào mà người ta quen khoác cho sự vật, không có cơ sở thực tế nào. Để giải huyền thoại, nhà văn cần rất nhiều mặt nạ. Trước hết là những nhân vật bặm trợn ngổ ngáo hoặc những trí thức thẳng thắn, những chàng thanh niên muốn tìm sự thật. Đó là ông Bổng, đứa cháu, Trùm Thịnh, tên cướp, bà Lâm, Ngô Thị Vinh Hoa, ông giáo... Đứa cháu bảo ông tướng: "Đường ra trận mùa này đẹp lắm phải không?". Ông giáo Triệu bảo: "Tôi đây này, tôi hiểu sâu sắc sự ngu dốt của bọn có học tai hại thế nào, vừa phản động nó vừa nguy hiểm, lại vừa mất dạy" (tr. 264). Thứ hai là những người kể chuyện, đặc biệt nhân vật xưng tôi, như trong *Chảy đi sông ơi, Con gái Thuỷ thần*, Chương, sau khi biết được mẹ Cả là chuyện bịa, đã nghĩ: "Tôi chưa biết thương mình. Những vấn vương của tôi về mái nhà, về tình cảm xóm làng, bao bọc dưới những sắc màu lãng mạn huyền thoại, cũng là một thứ văn hoá thấp kém, có sức trì kéo. Tôi chưa giác ngộ về lẽ tồn tại cá nhân, cũng như của cả bầy người" (*Như những ngọn gió*, tr. 129). Nhìn chung, Nguyễn Huy Thiệp là nhà văn đầy hoài nghi mọi tri thức có sẵn, mọi lí thuyết

giáo điều, các học vấn rởm. Ông hoài nghi cả con người, đòi hỏi phải suy nghĩ lại tất cả. Ông là nhà văn có một giọng điệu phức tạp đầy mâu thuẫn. Nó vừa phũ phàng, khinh bạc, có khi thô lỗ, vừa thương mến, xót xa, vừa lạnh lùng vừa trữ tình, đau đớn. Những bài thơ khá nhiều trong các truyện cũng là những mặt nạ thổ lộ những nỗi niềm cùng triết lí nhân sinh, thể hiện nỗi cô đơn của nhà văn trước thế cuộc.

Chương VII

TÍNH QUAN NIỆM VÀ CẤU TRÚC CỦA THỂ LOẠI

I. TỪ PHÂN LOẠI ĐẾN NGHIÊN CỨU LOẠI HÌNH THỂ LOẠI

1. 1. Khái niệm thể loại và sự sinh thành của thể loại văn học

Trên đây, chúng ta đã xem xét các nguyên tắc đặc thù tạo thành thế giới nghệ thuật. Khi cụ thể hoá, chúng ta không thể không xem xét qua lăng kính thể loại và các thời kì lịch sử của văn học. Điều đó chứng tỏ hệ thống thi pháp không thể nằm ngoài các phạm trù thể loại và tính cụ thể lịch sử. Bây giờ đến lúc trình bày nội hàm một số phạm trù về thể loại. Sở dĩ thể loại trình bày sau các phạm trù có tính nhân loại học như con người, không gian, thời gian, tác giả (chủ thể) là vì trong thực tiễn nghệ thuật, các phạm trù thể loại phụ thuộc vào các phạm trù trên nhằm khám phá đời sống trong quá trình phát triển, mà không phải là ngược lại.

Thể loại là phạm trù về chỉnh thể tác phẩm. Bất cứ tác phẩm nào được sáng tác đều có một thể (cơ thể), và khi nhiều tác phẩm với nhiều thể ra đời thì đòi hỏi nhóm loại, phân loại. Bản chất của loại hình hay thể loại đều là kiểu, loại (types). Khi nói loại hình là chỉ các kiểu tác phẩm có nét chủ đề chung cũng như có thuộc tính hình thức kết cấu chung nhất. Đó là tự sự, trữ tình, kịch. Khi nói đến thể loại thì cũng có ý nghĩa đó, song còn thêm hai nghĩa khác. Một là nghĩa chung về lí thuyết, tức quy phạm ổn định, bất biến (canon), và nội dung cụ thể như là biến thể lịch sử, cá tính của tác phẩm cụ thể. Do đó, mỗi tác phẩm đều thuộc về một thể và loại nhất định. Thể loại là thuật ngữ chỉ thuộc tính thể/loại của tác phẩm văn học. Không có tác phẩm "siêu thể/ loại". Bởi mỗi thể loại thể hiện một kiểu quan hệ đối với cuộc sống

và đối với người đọc, tức là một kiểu quan hệ giao tiếp. Một kiểu giao tiếp kép: vừa giao tiếp với người đọc lại vừa giao tiếp với đời. Qua giao tiếp với cuộc sống trong tác phẩm, tác giả và người đọc hiểu nhau.

Chữ thể loại đây được dịch từ tiếng Pháp "genre" vốn có hai nghĩa. Một là giống, loại, tương tự như loại hình. Hai là thể loại cụ thể xuất hiện trong lịch sử văn học một cách tự phát, rồi sau được đặt tên, như sử thi, bi kịch, hài kịch, châm biếm, thơ, tiểu thuyết, hay cổ tích, ngụ ngôn, ca dao, truyền kì, thơ, cáo, chiếu, văn tế... Hai nghĩa này hàm chứa trong một thuật ngữ, tương ứng với hai từ thuật ngữ tiếng Nga là "род" (loại) và "вид" (thể). Tiếng Trung Quốc gọi là thể tài (体裁). "Thể" là thân thể, "tài" là cắt may, cắt tỉa. Thể tài là sự cắt may một hình thức văn học cho phù hợp, vừa vặn với thân hình. Nghĩa này phù hợp với thể loại có tính lịch sử. Họ cũng gọi thể loại là "dạng thức văn học". Tiếng Việt dùng thuật ngữ thể loại với hai nghĩa như thế cũng hợp với thông lệ trong ngôn ngữ nhiều thứ tiếng. Đôi khi dùng thể tài theo tập quán Trung Quốc, nhưng thiết nghĩ dùng thể loại đúng hơn, vì đã Việt hoá. Tiếng Nga, ngoài hai thuật ngữ nêu trên, còn dùng phổ biến thuật ngữ tiếng Pháp là genre – жанр để chỉ thể loại có tính chất lịch sử. Trong mỗi thể loại cụ thể bao giờ cũng có một bình diện chung, phổ quát, có tính logic, giống loài, tức là loại; đồng thời có bình diện cụ thể, độc đáo, gắn với ngôn ngữ, văn hoá dân tộc, lịch sử, gọi là thể. Tz. Todorov thì cho rằng để tránh mọi sự mơ hồ về thể loại, "ta cần xác định một bên là những thể loại lịch sử, một bên là những thể loại về mặt lí thuyết. Những loại trên là kết quả của những quan sát thực tiễn, văn học, loại thứ hai được rút ra theo con đường lí luận"[1]. Đó là cách xác định tiêu chí, phân loại. Nhưng không phải hai thứ thể loại như Todorov nói, mà chỉ là hai bình diện của một thể loại. Ví dụ tiểu thuyết (roman) ở bình diện lí thuyết là tự sự, ở bình diện lịch sử là thể loại phát triển từ thời cận đại đến nay. Ngâm khúc về lí thuyết là thuộc loại trữ tình, về lịch sử là thể thơ dài (poeme, trường ca)

[1] Tz. Todorov, *Dẫn luận văn chương kì ảo*, Lê Hồng Sâm, Đặng Anh Đào dịch, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2008, tr. 21.

viết bằng thể song thất lục bát. Thể loại sau khi hình thành cũng đổi thay theo lịch sử.

Thể loại văn học là gì là vấn đề cho đến nay chưa có kiến giải thống nhất. Cho đến nay, truyền thống lí thuyết từ thời cổ đại đến đầu thế kỉ XIX với Hegel, Bielinski chủ yếu chỉ nghiên cứu về loại, tức về mặt lí thuyết, còn về mặt lịch sử, hiện chưa có một định nghĩa và phương pháp luận hoàn toàn thuyết phục[1]. Trả lời câu hỏi thể loại văn học là gì, nhiều nhà nghiên cứu trả lời là các đặc điểm về hình thức bên ngoài, như văn xuôi, văn vần, số câu, số chữ... Rất nhiều sách nghiên cứu các thể loại văn học trung đại, hiện đại Việt Nam đều chứng tỏ thể loại là hình thức bên ngoài (thực ra là thể thức ngôn từ. Xem Phan Kế Bính, Bùi Văn Nguyên, Hà Minh Đức). Có những nhà nghiên cứu quy thể loại vào hình thức bên trong hoặc cấu trúc nội tại. Ví dụ như công trình *Hình thái học nghệ thuật* của M.S. Kagan[2]. R. Wellek và A. Worren trong sách *Lí luận văn học* thì xem thể loại vừa là hình thức bên ngoài vừa là hình thức bên trong: "Thể loại văn học là một nhóm tác phẩm mà về mặt lí thuyết có thể tách ra các đặc điểm hình thức bên ngoài (vần, nhịp, cấu trúc) và hình thức bên trong (tâm trạng, thái độ, cấu tứ, nói cách khác là chủ đề và công chúng) (Bản dịch tiếng Nga, NXB Tiến bộ, M., 1978, tr. 248). Trong khi đó, G.N. Pospelov thì xem thể loại là loại hình nội dung (xem sau), trong khi hầu hết các nhà lí thuyết Nga đều xem thể loại là phạm trù hình thức mang nội dung, vẫn có nhóm xem thể loại là kiểu văn bản.

Để nghiên cứu thể loại, các nhà khoa học phải nêu ra các định nghĩa để làm việc. Bakhtin (Medvedev) nói: "Thể loại là hình thức điển hình của toàn bộ tác phẩm, của toàn bộ sự biểu hiện nghệ thuật"[3]. Thể loại văn học

---

[1] Xem Hegel, *Mĩ học,* Phan Ngọc dịch, 2 tập, NXB Văn học, Trung tâm Văn hoá và Ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội, 1999.

[2] Xem bản dịch của Phan Ngọc, *Hình thái học của nghệ thuật*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội, 2004.

[3] M. Bakhtin (P. Medvedev), *Phương pháp hình thức trong nghiên cứu văn học* (1928), Bắc Kinh, NXB Văn Liên, 1992, tr. 189.

phản ánh những khuynh hướng lâu dài và hết sức bền vững trong sự phát triển văn học. "Thể loại thể hiện kí ức sáng tạo trong quá trình phát triển"[1]. Do đó, thi pháp học phải xuất phát từ thể loại. Xuất phát từ ngôn từ hoặc từ văn bản nói chung, không phải là cách xuất phát của thi pháp học nghệ thuật của văn học. Nhà nghiên cứu Nga V. V. Koginov định nghĩa thể loại là một hình thức chỉnh thể của tác phẩm, một kiểu cấu trúc tác phẩm và một hệ thống biểu đạt có tính hình tượng. M. Bakhtin xác định thể loại qua khái niệm kí ức: "Thể loại sống bằng thời hiện tại, nhưng bao giờ cũng nhớ cái quá khứ, cái khởi đầu của mình". Nhưng "kí ức" là gì? Là kiểu nội dung và hình thức.

Theo lí thuyết về kí ức, Bakhtin mở ra hướng nghiên cứu tiền văn học về thể loại. Văn học là một phương tiện giao tiếp giữa người với người. Vậy cội nguồn của nó phải liên hệ sâu xa với các thể loại lời nói. M. Bakhtin đã nghiên cứu các thể loại lời nói tiền văn học của thể loại. "Khi chúng ta xây dựng lời nói của mình, bao giờ ta cũng tưởng tượng toàn bộ phát ngôn, cả dưới hình thức một cái lược đồ thể loại nhất định, và cả dưới hình thức lời nói mang tính cá nhân". Ông chú ý tới ai nói, nói thế nào, trong tình huống nào, với ai. Hình thức tác giả và trật tự trên dưới của người nói (lãnh tụ, nhà vua, quan toà, chiến binh, tư tế, thầy giáo, người riêng lẻ, người cha, người con, người chồng, vợ, anh em...), địa vị của người nghe (thần dân, người bị xử án, học trò). Ai nói và ai nghe? Từ đó mà có các thể loại lời nói như lời lãnh tụ, lời quan toà, lời thầy giáo, lời cha đạo... Các lời ấy đã tồn tại lâu đời và trở thành truyền thống. Người sau, rơi vào tình huống tương tự sẽ làm sống lại cái lược đồ cổ xưa đồng thời làm mới nó trong tình huống mới[2]. Các phát ngôn có tính hoàn chỉnh, thể hiện ở ba mặt. Một là có ranh giới, mở kết, sau đó là lời kẻ khác. Hai là biểu đạt hết ý nghĩa, có tính đối thoại. Ba là có hình thức kết cấu hoàn chỉnh. Các thể loại lời nói gắn với các tình huống phát ngôn, quan hệ đối thoại. Tính hoàn chỉnh này sẽ là một cơ sở để

---

[1] M. Bakhtin, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1993, tr.101.

[2] M. Bakhtin, *Vấn đề thể loại lời nói*, trong sách Lã Nguyên, *Lí luận văn học – những vấn đề hiện đại*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2012, tr. 7 – 54.

nghiên cứu tính chỉnh thể của tác phẩm và nghiên cứu cấu trúc thể loại. Các thể loại cổ xưa nhất trong văn học Trung Quốc có trong sách *Thượng Thư* (*Kinh Thư*) là Cáo, Thệ, Mệnh (nghĩa là bố cáo, lời thề, mệnh lệnh), là các thể loại lời nói, sau này gọi là các thể loại văn học trung đại.

Ngoài kiểu giao tiếp như thể loại lời nói, còn có các mẫu cổ như là "gen" thể loại. Tiểu thuyết phương Tây có cội nguồn từ thần thoại và sử thi Hi Lạp, trong lúc đó, tiểu thuyết Trung Quốc và Việt Nam lại có cổ mẫu trong lịch sử. Điều này khiến cho năng lực hư cấu chậm phát triển. Phải đến đời Nguỵ Tấn, với thể loại chí quái chí dị ra đời thì tiểu thuyết mới bắt đầu. Suốt thời trung đại, yếu tố lịch sử và yếu tố chí dị chi phối thể loại tự sự Trung Quốc và Việt Nam.

Sự ra đời của thể loại cũng gắn với chức năng của văn học, và từ đây, xuất hiện hướng nghiên cứu thể loại từ phương diện chức năng. Chức năng thể loại văn học cổ được D. S. Likhachev nghiên cứu trong *Thi pháp văn học Nga cổ*, văn học cổ thể loại chia theo chức năng ngoài văn học, văn học hiện đại chia theo chức năng nghệ thuật, và hướng này có ảnh hưởng đến Việt Nam.

Xét về cấu trúc phát ngôn, Bakhtin cho rằng mỗi phát ngôn đồng thời có hai sự kiện: sự kiện được nói tới và sự kiện phát ngôn. Do lời nói nói tới sự kiện, khiến cho sự kiện được nói đến tách khỏi thực tại mà tồn tại độc lập trong lời, từ đó làm nảy sinh khả năng tái hiện thế giới trong lời, và mỗi thể loại tạo nên một loại mô hình thế giới. Chức năng của thể loại là xây dựng các mô hình hình tượng về thế giới, trong đó những gì tồn tại đều có mục đích, có trật tự, hoà trộn thành một bức tranh hoàn thành về tồn tại, phù hợp với một số quy luật chung của đời sống. Mô hình đó là hạt nhân của thể loại, nó được lưu giữ qua nhiều thế kỉ trong đời sống của thể loại bên dưới lớp cấu tạo mới đủ loại. Mô hình đó là cấu trúc bao quát thế giới, giải thích thế giới và đánh giá thế giới. Với tư cách là mô hình giao tiếp, mô hình thế giới, bản chất của thể loại văn học là loại hình của tác phẩm. Tính loại hình tạo nên kí ức của thể loại. Khi đọc tên một thể loại, nó báo hiệu cho người đọc một tình huống giao tiếp, một mô hình thế giới.

Nhưng mặt khác, không nên quên rằng thể loại văn học là một phạm trù lịch sử: "Các thể loại văn học chỉ xuất hiện ở những giai đoạn phát triển nhất định của văn học, sau đó thường xuyên biến đổi và thay thế nhau. Vấn đề không chỉ là một số thể loại này đến thay thế cho một số thể loại khác và không có một thể loại nào là "vĩnh viễn", mà còn là ở chỗ, bản thân các nguyên tắc phân chia thể loại cũng đổi thay, loại hình, tính chất, chức năng của các thể loại cũng đổi thay qua các thời đại"[1].

Đúng là trong quá trình sáng tác, thể loại có "kí ức" của nó. Nhưng không một thể loại cụ thể nào tuân thủ răm rắp các đặc điểm thể loại đã có trước. Nó thế nào cũng nới rộng chỗ này, thu hẹp chỗ kia làm cho diện mạo thể loại xê dịch. Cho nên, H.R. Jauss nói có lí: "Thể loại là không thể diễn dịch, không thể định nghĩa, mà chỉ có thể là xác định miêu tả lí thuyết một cách lịch sử. Về mặt này, thể loại và ngôn ngữ lịch sử tương tự nhau. Chẳng hạn, người ta không thể định nghĩa tiếng Đức hay tiếng Pháp, mà chỉ có thể tiến hành miêu tả chúng về mặt đồng đại và lịch đại"[2].

Thể loại văn học là một sản phẩm của tiến trình văn học. Thời cổ đại đã xuất hiện một số thể loại văn học, với cấu trúc, đặc trưng của nó, rồi sau đó, chúng biến mất. Ví dụ, thể loại bi kịch cổ đại Hi Lạp, thể loại đối thoại Socrat của Platon, đối thoại trong *Trang Tử, Luận ngữ, Mạnh Tử*, thể loại sử kí của Tư Mã Thiên (loại sử truyện, không phải biên niên), Li Tao của Khuất Nguyên. Bước sang thời trung đại, nhiều thể loại cổ đại mất đi, lại lần lượt xuất hiện một hệ thống thể loại văn học khác mang tính chất quy phạm, mẫu mực, điển phạm. Ranh giới của các thể loại không thể vượt qua (ví dụ, quan điểm của Boileau, nhà lí luận của chủ nghĩa cổ điển Pháp). Chuyển sang văn học cận, hiện đại (thế kỉ XVIII – XIX), do vai trò sáng tạo của cá nhân được khẳng định, các thể loại mất dần tính quy phạm. Các thể loại vô cùng đa dạng và có thể kết hợp nhau để tạo nên những thể loại mới.

---

[1] D.S. Likhachev, *Thi pháp văn học Nga cổ*, Tlđd, tr. 55.

[2] N.R. Jauss, *Thể loại và văn học trung đại*, trong sách *Đi tới mĩ học tiếp nhận*, Thẩm Dương, 1978, tr. 101.

Các thể loại văn học không tồn tại riêng lẻ, mà có tính hệ thống. Đó là vì thể loại nảy sinh trên cơ sở các điều kiện văn hoá của dân tộc như tiếng nói, chữ viết, ý thức hệ. Hàng nghìn năm, tiểu thuyết Trung Quốc nằm ngoài thể loại quan phương, chỉ đến thời Ngũ Tứ năm 1919 thì mới được ghi nhận vào văn học sử. Văn bạch thoại được đề xướng đã làm thay đổi hệ thống thể loại văn học Trung Quốc. Văn học Việt Nam trước thế kỉ XV chỉ có các thể loại văn học chữ Hán, sau đó mới có văn học chữ Nôm, nhưng các thể văn xuôi không phát triển, phải sang thế kỉ XX mới có đầy đủ các thể loại văn học hiện đại, và trong bối cảnh hội nhập ngày nay, văn học Việt Nam có gần đủ các dạng thể loại văn học của nhân loại hiện đại. Hệ thống thể loại đáp ứng các nhu cầu nhận thức và thẩm mĩ của người đọc.

Trong lí luận văn học hiện đại, tư tưởng về ranh giới thể loại thay đổi. Nhà mĩ học Ý B. Croce cho rằng nghệ thuật là trực giác, cho nên thể loại là không có, không cần thiết. Nhưng trực giác chỉ là sản phẩm chủ quan thầm kín, nằm trong ý thức, chưa phải là văn học. Nhà văn Pháp Maurice Blanchot muốn giải phóng văn học khỏi thể loại. Ông viết: "Điều quan trọng là sách, tức là một cuốn sách như thế. Nó xa rời thể loại, xa rời các loại biệt thơ, văn xuôi, tiểu thuyết, bằng chứng cự tuyệt tham gia vào trong đó. Không thừa nhận nó có quyền lợi được hưởng những hình thức và vị trí được định sẵn ở trong đó. Một quyển sách không còn thuộc vào một thể loại nào nữa, mà chỉ thuộc vào văn học, giống như văn học đã có sẵn các bí quyết và cách thức chung đem phú cho cái viết ra thành một cuốn sách thực tế". Nhưng nhà lí luận Pháp Gerard Genette đã trả lời: "Diễn ngôn của văn học nảy sinh và phát triển theo những cấu trúc mà bản thân nó không thể vi phạm, bởi lẽ, ngày nay, nó vẫn tìm thấy chúng trong địa hạt ngôn từ và sự viết của nó"[1].

---

[1] Chuyển dẫn từ sách *Dẫn luận về văn chương kì ảo* của Tzvetan Todorov, Lê Hồng Sâm và Đặng Anh Đào dịch, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2008, tr. 13.

Như thế thì có nghĩa là thể loại văn học không thể bị thủ tiêu. Tính quy phạm, ranh giới thể loại cứng nhắc như thời trung đại, cổ điển chủ nghĩa không còn, nhưng không có nghĩa là không còn thể loại. Thể loại vẫn còn nhưng dịch chuyển về phía chịu sự chi phối của khuynh hướng sáng tác của thời đại và cá tính sáng tạo và phong cách nhà văn. Không thể nghiên cứu thể loại văn học mà bỏ qua được hai nhân tố đó.

1.2. Từ phân loại đến nghiên cứu loại hình

Bản thân thể loại có chức năng phân loại. Khi nhà văn ghi tên thể loại vào trang bìa tác phẩm của mình là anh ta muốn phân biệt với các thể loại khác và đánh dấu cái truyền thống mà anh ta theo. Trong khi đó, trong bản thân tác phẩm thì đã có những đổi thay, pha trộn... Do đó, yêu cầu phân loại là xác lập các tiêu chí để phân biệt loại này với loại kia, hệ thống hoá các thể loại văn học đa dạng hiện có. Theo ý kiến đã thành thông lệ, Aristote có thể lần đầu tiên đã nêu ra các tiêu chí phân loại tự sự, trữ tình, kịch một cách chính xác và cho đến nay vẫn còn hiệu lực[1]. Theo M. Bakhtin, thì cho đến nay, người ta vẫn chưa có gì thêm về thực chất trên cơ sở lí luận của Aristote. Theo Todorov, truyền thống Aristote đã có từ thời Platon. Platon đã chia làm ba loại: tác phẩm trữ tình chỉ có một mình tác giả nói; tác phẩm kịch: chỉ có nhân vật nói; tác phẩm sử thi: tác giả và nhân vật đều có quyền nói. Tuy nhiên so với thời cổ đại phương Tây, hệ thống thể loại thời trung đại đã khác rất nhiều. Sự phục tùng các chức năng ngoài văn học làm cho thể loại phải được nhìn nhận khác[2]. Sự cải tạo hệ thống thể loại vào thời kì văn học lãng mạn và hiện thực trong văn học đã đòi hỏi những cách phân loại mới, bởi vì, các khác biệt thể loại từ dấu hiệu bề ngoài đã được thay thế bằng dấu hiệu bên trong (chủ quan, khách quan, xung đột, cảm hứng...). Hegel và Bielinski đã đổi mới cách phân loại với những tiêu chí mà nay vẫn

---

[1] Aristote, *Nghệ thuật thơ ca,* nhiều người dịch, NXB Văn học, Trung tâm Văn hoá và Ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội, 1999, tr. 23.

[2] D. S. Likhchev, *Thi pháp văn học Nga cổ*, Tlđd.

còn ý nghĩa. Do đó, không nên nghĩ rằng nội dung của loại hình văn học vẫn dừng lại ở thời Aristote. Nó đã có nhiều thay đổi. Nếu thời Aristote xem trữ tình là kiểu tác phẩm do một người nói, thì đến thế kỉ XIX, V. Bielinski đã coi trữ tình là loại hình biểu hiện tính chủ quan của chủ thể. Tính chủ quan mới quan trọng, chứ một người nói chưa có ý nghĩa gì nhiều. Sang đầu thế kỉ XX, người ta hiểu trữ tình là loại hình lời nói lưỡng lự giữa tác giả và nhân vật. Lời trữ tình vừa của tác giả, vừa của nhân vật trữ tình, hai yếu tố không tách rời, nhưng cũng không được nhập làm một. Loại hình kịch cũng vậy. Thời Aristote xem loại hình kịch là sự gặp gỡ giữa người đọc, xem và thảm hoạ của nhân vật làm nảy sinh hiệu quả thanh lọc (sợ hãi và thương xót), đến thời Khai sáng, với Schiller, đặc trưng loại kịch thể hiện ở mâu thuẫn và xung đột. Aristote chưa biết điều này. Và ngày nay, đặc trưng loại kịch thể hiện ở một loại ngôn ngữ đối thoại đầy tính ước lệ. Loại hình tự sự nếu ở thời Aristote chỉ mới biết phân biệt người kể với nhân vật, thì đến thế kỉ XIX, người ta đã chỉ ra mối quan hệ giữa tính cách với cốt truyện, tình huống, và hôm nay, đặc trưng của loại tự sự là ở phương thức trần thuật, sự kể chuyện. Như vậy là nhận thức về loại hình văn học so với thời cổ đại đã có nhiều đổi mới mà ta không thể không chú ý.

Nhưng, sự vận động của thể loại đòi hỏi một cách tiếp cận mới – loại hình hoá, tức là nhìn các thể loại văn học khác nhau và đa dạng theo tính loại hình, tính tương đồng trên các cấp độ. Một trong các nhiệm vụ quan trọng của loại hình hoá thể loại là xác lập mối liên hệ giữa các hệ thống thể loại thuộc các thời đại văn học khác nhau, chỉ ra các dấu hiệu thể loại bền vững trong quá trình văn học. Ví dụ, M. Bakhtin đã chỉ ra tuyến phát triển của các thể loại đối thoại và cười cợt nghiêm túc, các đặc điểm cácnavan trong văn học phương Tây đã làm nền tảng cho thể loại tiểu thuyết đa thanh của Dostoievski[1]. A.N. Veselovski là người đầu tiên nêu ra việc loại hình hoá thể loại theo tiến trình lịch sử. Theo sự phát triển lịch sử của

[1] Xem *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* của M. Bakhtin, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1993.

nhân cách con người, thể loại cũng có sự phát triển tương ứng: 1) Sử thi– giai đoạn đạo đức lí trí cộng đồng. 2) Trữ tình, truyền kì hiệp sĩ – sự tiến bộ của cá nhân trong các nhóm người, cá thể hoá trong các đẳng cấp. 3) Truyện kể và tiểu thuyết– sự thừa nhận phổ biến về con người, tính người, đẳng cấp tan vỡ, nguyên tắc cá nhân thắng thế[1]... Quan điểm của A. Veselovski có ảnh hưởng rất lớn đến các hệ thống loại hình thể loại về sau của các nhà thi pháp học Nga.

Những cách tiếp cận loại hình như trên đã mở ra các viễn cảnh cho việc nghiên cứu thể loại theo quỹ đạo thi pháp học lịch sử, trong đó nổi lên những hình thức mang quan niệm, mang nội dung thế giới quan.

II. CẤU TRÚC THỂ LOẠI VĂN HỌC

Trên kia đã nói đến sự phân biệt loại hình và thể loại văn học. Về vấn đề này còn phải nói đến khái niệm thể văn, tức là thể thức cấu tạo văn bản. Đó là sự phân biệt văn vần và văn xuôi. Văn vần thì chia ra các thể gồm số chữ mỗi câu, số câu trong bài, từ đó mà có phân biệt thơ bốn chữ, thơ năm chữ, thơ sáu chữ, bảy chữ, tám chữ, thơ lục bát, song thất lục bát trong tiếng Việt. Ngoài số chữ còn có vần và quy tắc gieo vần, vần chân, vần lưng, sự đối lập bằng trắc, trầm bổng... Thơ bằng tiếng nước ngoài có cách phân biệt khác. Văn xuôi chia theo độ ngắn, dài. Không được lẫn lộn thể văn với thể loại. Thể văn chỉ là hình thức ngôn từ bề ngoài. Thể ấy có thể dùng để làm vè, diễn ca, mà không phải thơ ca. Lí thuyết của Roman Jakobson xem thơ là thứ văn bản tạo thành bằng các vế sóng đôi (parallelism) cũng chỉ mới nói đến ngôn từ thơ, chứ chưa phải thơ, vì mọi câu thơ quảng cáo, thơ vè đều thoả mãn yêu cầu đó.

Vấn đề loại hay loại hình của thể loại, như đã nói trên, các nhận định từ Platon, Aristote đến nay vẫn đúng, gồm ba loại hình: tự sự, trữ tình, kịch. đến nay tuy có cách nhìn mới những vẫn chia ba loại hình. Cách "chia bốn" gồm thơ, tiểu thuyết, kịch, kí như trong giáo trình lí luận văn học,

[1] A. N. Veselovski, *Thi pháp học lịch sử*, NXB Cao đẳng, M., 1987.

theo chúng tôi, là đã có sự nhầm lẫn giữa loại hình và thể loại. Kịch là loại hình. Tiểu thuyết, kí... thực ra là thể loại. Nếu muốn coi kí là một loại thì đó phải là loại văn tư liệu (documentalism), cận văn học (paraliterature). Do đó, ở đây, khi nói về thể loại, chúng ta nghiêng về thể loại lịch sử (genre), tức là hình thức chỉnh thể hình thành tự phát trong quá trình sáng tạo của nhà văn.

Trong lí luận hiện nay, đây vẫn là khâu yếu trong nghiên cứu văn học. Trong phạm vi bài giảng thi pháp học, chúng ta chưa thể có điều kiện đi sâu. Trong bài này, chúng tôi nêu quan niệm cấu trúc thể loại gồm bốn lớp. 1) Một kiểu tổ chức ngôn từ, 2) Một kiểu cấu trúc chủ thể, 3) Một chủ đề và một kiểu thế giới nghệ thuật, nhân vật, không gian thời gian, kiểu tổ chức kết cấu. 4) Một loại hình chức năng, tức là một kiểu quy ước với người đọc.

2.1. Cấu trúc ngôn từ của thể loại

Ngôn từ là yếu tố thứ nhất tạo nên văn bản. Thể loại là một kiểu văn bản, có cấu trúc riêng biệt có thể phân biệt nhau thành từng kiểu loại. Đây chính là thể văn (thơ), nó là một yếu tố của thể loại, nhưng không đồng nhất với thể loại. Người ta phân biệt văn vần và văn xuôi. Khái niệm văn vần chỉ nhấn mạnh đến vần, đối lập với không vần, không có ý nghĩa sâu như quan niệm của Jakobson, vì khái niệm các vế sóng đôi của thơ còn là cơ chế tạo nghĩa, tạo nhịp, mà không bắt buộc phải có vần.

Đối lập với thơ là văn xuôi, nhưng trong văn học Việt, Hán thời trung đại còn có đối lập văn xuôi và văn biền ngẫu, được viết theo sự đan xen các nhịp chẵn lẻ 3/4, 4/6, vế trên vế dưới đối nhau. Văn xuôi viết buông theo suy nghĩ mà không gò vào luật cố định. Tuy nhiên, văn xuôi không phải là thứ văn nói như tiếng nói hàng ngày. Nó là thể văn được tổ chức đặc biệt. Văn truyện hay tiểu thuyết cũng có thể thức tổ chức của nó, có độ dài ngắn khác nhau. Trong tiểu thuyết, văn xuôi thời nào cũng có những công thức, khuôn mẫu thời đó trong miêu tả chân dung, hành động, suy nghĩ, tả cảnh, tạo thành cái mà ta có thể gọi quy phạm hoặc là phong cách. Nói chung thể loại thời cổ đại, trung đại có nhiều quy phạm ràng buộc, còn bước sang thời

cận hiện đại thì văn được viết tự do, phóng túng theo phong cách cá nhân của nhà văn. Cấu trúc ngôn từ của thể loại là yếu tố phụ thuộc vào chủ thể phát ngôn trong thể loại, chứ không tồn tại độc lập.

Văn bản phát ngôn trữ tình hay tự sự đều có quan hệ với sự kiện được nói tới, và quan hệ này tạo thành cấu trúc của thể loại. Theo quan niệm của Bakhtin, mỗi phát ngôn đều đồng thời có hai sự kiện: sự kiện được nói tới và sự kiện nói. Như thế thì thơ trữ tình cũng có sự kiện, có điều nó chìm ẩn, mặc định coi như đã biết, mà không được triển khai, không kể ra, nội dung thơ chỉ thể hiện ở sự biểu hiện trong lời phát ngôn với ai đó, lộ diện hay chìm ẩn. Đọc các bài thơ của Lê Thánh Tông, thơ Đỗ Phủ, ta thường thấy sự kiện hiện ra ở tên đề bài, còn bài thơ là cảm xúc đối với sự kiện đó. Ngược lại, trong thể loại tự sự, cảm xúc của chủ thể ẩn trong hệ thống sự kiện, còn sự kiện thì được trình bày trên bình diện thứ nhất để ai cũng thấy. Như thế, tự sự và trữ tình có cấu trúc nghịch đảo nhau, nhưng cấu trúc hai sự kiện đều có. Trong kịch chỉ có lời thoại của nhân vật cùng hành động nhân vật hiện lên bề mặt, phát ngôn về sự kiện (xung đột kịch) ngầm ẩn trong lời nhân vật.

2.2. Chủ thể ngôn từ của thể loại

Hình thức tổ chức văn bản là phương diện bề ngoài, vấn đề bên trong là lời của ai, ai nói. Vấn đề này đề cập đến chủ thể của lời, một yếu tố căn cốt của thể loại. Mặc dù trong lí thuyết của mình, Aristote chỉ nói tới ba điểm mang đặc điểm thể loại là phương tiện, đối tượng, phương thức, song khi trình bày, ông cho thấy có yếu tố chủ thể: người kể, người tự nói về mình, người thể hiện trong hành động nhân vật. Lúc đầu, chủ thể đây được hiểu là tác giả. Nhưng lí luận văn học ngày nay phân biệt tác giả với chủ thể lời nói, là kẻ phát ngôn do tác giả sáng tạo ra trong từng trường hợp cụ thể, nó có quan điểm của tác giả nhưng không đồng nhất với tác giả. Chủ thể đây là chủ thể lời nói, chủ thể của ý thức được thể hiện trong văn bản. Về quan hệ giữa chủ thể đối với văn bản, thì trong sử thi, chủ thể là người hát rong đối với văn bản được sáng tác bằng miệng. Về khoảng cách, họ kể chuyện sử thi như một chuyện quá khứ xa xăm mà họ tuyên bố là sự thật, họ coi tự có

vai trò không chỉ là ngợi ca, mà còn phải giải thích cho người nghe hiểu về các sự tích. Trong thơ trữ tình, chủ thể là người tự thể hiện cảm xúc, ý nghĩ của mình, văn bản là của họ. Chủ thể trữ tình cũng khác nhau, tạo thành các tiểu loại: thơ bi ca, thơ tình nói về những đau đớn trong tình yêu; ở thơ điền viên, chủ thể là một người thoả mãn, ru mình trong các lạc thú đồng quê ngọt ngào. Thơ ngôn chí có chủ thể là người ca ngợi lí tưởng của mình. Thơ trào phúng có chủ thể là người có nụ cười phê phán hoặc tự trào. Thơ cách mạng hiện thực xã hội chủ nghĩa thường là người chiến thắng, mang niềm tin tất thắng. Như vậy là qua đặc điểm về quan hệ, thái độ, khoảng cách của chủ thể đối vối văn bản, với hiện trạng được miêu tả, ta có thể xác định được đặc điểm thể loại.

Nhưng chủ thể lời nói lại có một quá trình phát triển. Với ý thức cá nhân phát triển, người ta đưa ngôi thứ nhất vào kể chuyện, thư tín, nhật kí trở thành hình thức kể chuyện, từ đó sinh ra tiểu thuyết thể thư tín, tiểu thuyết thể nhật kí, ví như *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách. Với phát hiện dòng ý thức, lại xuất hiện tiểu thuyết dòng ý thức như tiểu thuyết của J. Joyce, W. Faulkner. Với sự phát hiện thế giới tâm lí con người, lại nảy sinh tiểu thuyết tâm lí như của L. Tolstoy. Khi chủ thể nhân vật trở thành người kể chuyện thì nảy sinh tiểu thuyết kể chuyện ngôi thứ nhất hoặc kể theo điểm nhìn hạn tri, người kể giấu mình với điểm nhìn nhân vật chính, ví như *Bà Bovary* của G. Flaubert hay *Sống mòn* của Nam Cao.

Chủ thể trong văn học bắt đầu từ chủ thể thật, thực tại trong hoạt động nghi lễ, nguyên hợp, chuyển thành chủ thể hư cấu trong thi ca, truyện kể, rồi xuất hiện với tư cách phi hư cấu trong văn học kí (tư liệu), hoặc từ thể loại tư liệu chuyển sang chủ thể hư cấu, cũng làm đổi thay thể loại. Ví dụ, từ thể loại tự truyện người thật việc thật sang thể loại tự truyện hư cấu, như *Người tình* của M. Duras. Như thế, sự đổi thay của trạng thái chủ thể là một yếu tố làm đổi thay thể loại văn học.

2.3. Về kiểu chủ đề, nội dung đời sống và tổ chức kết cấu

Chủ đề, nội dung là một yếu tố quyết định của thể loại. Thơ văn viết về cái gì đều trở thành thể loại viết về cái ấy. Thần thoại kể các câu chuyện

các thần linh, cổ tích kể các chuyện xưa, truyền thuyết kể các sự tích lịch sử, truyện chí quái, truyền kì kể các chuyện kì dị, khác thường. Thơ sơn thuỷ viết về cảnh vật núi non, sông nước, thơ điền viên nói cuộc sống vui thú với ruộng vườn, truyện lịch sử kể sự tích lịch sử. Ở châu Âu có thơ mục ca kể cuộc sống hạnh phúc của các chàng chăn cừu, truyện hiệp sĩ kể các chiến công hiệp sĩ, chuyện du đãng kể hành trạng của các nhân vật như đầy tớ, trộm cắp. Tiểu thuyết giáo dục kể về con đường tự lớn lên của nhân vật trong trường đời, tiểu thuyết phiêu lưu kể về các cuộc phiêu lưu của nhân vật qua các không gian xa lạ. Truyện kinh dị kể các sự việc kinh dị, thơ tình nói về tình yêu trai gái. Truyện trinh thám kể chiến công các thám tử. Kể ra như thế thì thấy chủ đề, nội dung đóng vai trò rất quan trọng trong việc hình thành thể loại.

Vấn đề là mỗi chủ đề lại gắn với một lĩnh vực đời sống, tạo nên một thế giới sống đặc sắc, có quy luật riêng, một thế giới nghệ thuật riêng, có không gian, thời gian riêng. Các thể loại khác nhau về nhân vật chính, mâu thuẫn xung đột chính, các motif chính, thời/không gian (chronotop) chính. M. Bakhtin đã thử mô tả các thời/không gian của thể loại loại tiểu thuyết phương Tây từ thời cổ đại Hi Lạp cho đến thời cận đại.

Truyện truyền kì hiệp sĩ trung đại (phương Tây) có đối lập tầng lớp thống trị với người nghèo, có hình tượng bọn du thủ du thực, nhưng nổi bật với tầng lớp hiệp sĩ thiện chiến, tham gia các cuộc mạo hiểm, trung thành với tình yêu mỹ nữ... Cách giao tiếp của họ trong giới thượng lưu, hiệp sĩ thường khách khí, trang nhã, khiêm nhường, ví dụ, truyện *Yvain* của Chrétien de Troyes.

Chrétien de Troyes kể về những cuộc phiêu lưu của các hiệp sĩ của vua Arthur. Sự việc xảy ra như trong truyện cổ tích. Những điều này đã nói đến ở phần quan niệm nghệ thuật về con người, ở đây chỉ là tóm lược.

Nhân vật, không gian, thời gian gắn liền với kiểu hình thức kết cấu. Trong truyện phiêu lưu, nhân vật phải qua nhiều miền xa lạ, truyện trinh thám phải đi tìm thủ phạm gây án. Truyện trưởng thành đưa nhân vật qua thử thách để lớn lên về hiểu biết và nhân cách, truyện tình khám phá

các bí ẩn của tình cảm, trải qua nhiều khúc ngoặt éo le. Thơ trữ tình thể hiện sự trầm tư. Trầm tư có thể biểu hiện qua giãi bày, đối thoại, tương phản, hồi tưởng, kể chuyện. Các thể thơ như elegia, ballad cũng như thơ luật Đường có kết cấu chặt chẽ như những quy phạm nói chung là bất di dịch.

2.4. Chức năng xã hội, phương thức tiếp nhận và quy ước thể loại

Mỗi thể loại văn học từ thời xa xưa có chức năng riêng trong đời sống. Đó là lí do của các tên gọi thể loại xưa như cáo, chiếu, biểu, mệnh, bi (bia), văn tế, ngụ ngôn, truyện cười, thơ châm biếm, thơ tình... Chỉ cần nghe cái tên thể loại là biết cái gì đang đợi người đọc. Truyện sử thi thể hiện kí ức của lịch sử thiên về lí tưởng. Truyện cổ tích đầy kì ảo, biến hoá thú vị. Truyện truyền kì kể chuyện kì lạ, giải phóng sức tưởng tượng, truyện hiệp sĩ thuần tuý hư cấu, nhằm thể hiện tư tưởng về đạo đức chốn cung đình đồng thời giải trí. Tiểu thuyết thì chỉ nhằm kể những trường hợp ngẫu nhiên của cuộc đời. Nó nêu các vấn đề đạo đức đời thường cho người đọc suy nghĩ. Nếu sử thi thiên về giáo dục thì truyện hiệp sĩ nặng về giải trí, biểu hiện khát vọng tình yêu, hạnh phúc, trang nhã. Tiểu thuyết khêu gợi năng khiếu quan sát đối với đời sống thế tục, suy nghĩ về các quy phạm xã hội.

Nói chức năng cũng là nói về một quy ước giữa tác giả và người đọc. Nhà văn và người đọc có nhiều quy ước. Truyện chỉ là nói đùa chơi, chỉ là chuyện bịa, quy ước đây là chuyện thật chứ không bịa (ví như tiểu thuyết lịch sử, tự truyện hay kí sự, hồi kí...). Nhưng bản chất trò chơi (bịa) cứ chiếm ưu thế và mọi quy ước đều có sự đổi thay theo ngữ cảnh. Tính quy ước nói chung không cho phép vi phạm, nhờ thế nó giữ cho thể loại tính bền vững. Khi đã vi phạm thì có nghĩa là người ta muốn đổi thay quy ước, vì quy ước cũ đã quá chật hẹp. Như thế, một sự sinh thành thể loại mới bắt đầu. Đổi thay quy ước nằm trong quy luật vận động của thể loại.

Kết hợp loại hình nội dung thể loại với việc miêu tả các đặc điểm thể hiện của bốn yếu tố trên có thể giúp ta khám phá thi pháp thể loại của tác phẩm.

III. TÍNH NỘI DUNG LOẠI HÌNH CỦA THỂ LOẠI VĂN HỌC

Sự xâm nhập của xã hội học vào thi pháp học đã đi tới khẳng định tính nội dung của hình thức thể loại. Công lao của M. Bakhtin là chứng minh một cách khoa học cho cách tiếp cận đó. Theo ông, thể loại là "một thứ hình thức cứng rắn để đúc kết các kinh nghiệm nghệ thuật". Thể loại là sự tổ hợp các thủ pháp hình thức, nhưng đó là "hình thức của cái nhìn và suy nghĩ về một số phương diện của thế giới"[1].

Quan niệm của Bakhtin về đặc trưng tiểu thuyết gồm: 1) Tính ba chiều của ngôn ngữ (lời tác giả, lời người khác, quan hệ đối thoại); 2) Một toạ độ thời gian mới; 3) Phạm vi mới trong việc tiếp xúc tối đa với thời hiện tại trong tính chưa hoàn thành – cũng thể hiện hình thức mang tính nội dung.

Nhà nghiên cứu G. Gachev, trong sách *Tính nội dung của hình thức* (1968), cho rằng trong mỗi thể loại tự sự, kịch, trữ tình đều có một thế giới quan đã ngưng kết lại, là nội dung phản ánh đời sống được lặp đi lặp lại nhiều lần, kết tụ lại thành các quan điểm thể loại... làm thành tính nội dung của các thể loại văn học[2].

G.N. Pospelov, trong sách *Nhưng vấn đề phát triển lịch sử của văn học* (1972), đã nhận xét rằng yếu tố quyết định để tạo nên đặc trưng thể loại là nội dung, chứ không phải là hình thức. Ví dụ, sử thi có thể thể hiện trong thơ ca hoặc bằng văn xuôi. Ông phân biệt nội dung tư tưởng mà tác phẩm biểu hiện với nội dung thể loại của tác phẩm. Theo ông, nội dung của hình thức thể loại bao gồm hai mặt: mặt hoạt động chức năng cụ thể lịch sử của hình thức và mặt nội dung loại hình của nó. Cơ sở loại hình học nội dung thể loại của Pospelov là phương diện chủ đề của các tác phẩm được

---

[1] M. Bakhtin, *Mĩ học sáng tạo ngôn từ*, NXB Nghệ thuật, M., 1979, tr. 332.

[2] G. Gachev, *Tính nội dung của hình thức. Tự sự, Trữ tình, Kịch*, NXB Giáo dục, M., 1968.

lặp đi lặp lại về mặt loại hình và lịch sử[1]. Nhờ phương diện đó mà "có thể theo dõi được tính kế thừa trong phát triển thể loại". Pospelov chia làm 4 nhóm thể loại như sau: nhóm thần thoại, nhóm lịch sử dân tộc (sử thi), nhóm đạo đức thế sự (tính cách học), nhóm tiểu thuyết (đời tư). Mỗi nhóm khác nhau về hệ đề tài (chủ đề), về hệ thống nhân vật chính, hệ thống các motif và giọng điệu ngôn ngữ.

3.1. Nhóm thể loại thần thoại

Nhóm thể loại này xuất hiện vào thời tiền sử nghệ thuật, thời mà văn học và thể loại của nó nói chung chưa hình thành, nhưng nó vẫn tồn tại đồng thời với các thể loại khác như một "thể loại" đặc biệt. Hệ chủ đề của nó là giải thích thế giới, chinh phục thiên nhiên hoang dã, sáng tạo các giá trị văn hoá, như Prometee đánh cắp lửa trời cho loài người. Nhân vật của nó là các thần như thần thoại Hi Lạp, nhưng cũng thường là những con vật (như con quạ đánh cắp lửa cho con người), những con "người" (như Nữ Oa vá trời, Hậu Nghệ bắn mặt trời). Các motif của nó thường là sáng thế, thay đổi thế giới, sinh, tử, phục sinh, phục thù... Lời kể của thần thoại chỉ được kể lại bởi người đời sau, các cốt truyện của nó cũng được kể lại qua các thể loại khác. Sử thi, cổ tích không phải là thần thoại, nhưng yếu tố thần thoại thấm nhuần trong nhiều tác phẩm của thể loại này. Người ta đã nghiên cứu ảnh hưởng của thần thoại đến truyện cổ tích và ảnh hưởng của cổ tích đối với tiểu thuyết châu Âu. Trong văn học trung đại phương Đông đã xuất hiện hàng loạt tác phẩm truyền kì, thuật dị, kì ảo, như các tiên thoại, các truyện hồ li tinh như trong *Liêu Trai chí dị*. Trong văn học châu Âu, các nhà lãng mạn Đức đã khởi đầu một trào lưu văn học huyền thoại mà người tiêu biểu là Hofman, Wagna. Các vị này là khởi thuỷ của các sáng tác của Kafka, Joyce sau này. Trong văn học Anh, Mĩ nổi lên với các truyện kì ảo, kinh dị

[1] G.N. Pospelov, *Loại hình học về thể loại văn học*, Thông báo Khoa học, Đại học Tổng hợp Matxcova, Seri Ngữ văn học, Tập IV, 1978, tr. 15.

của E.A. Poe, các tiểu thuyết huyền thoại hiện đại... Văn học phương Tây thế kỉ XX xuất hiện một "chủ nghĩa huyền thoại (mifologizm) trong tiểu thuyết với các sáng tác của Kafka, Camus, Joyce, Th. Man. Rồi tác phẩm chủ nghĩa hiện thực huyền ảo, sáng tác của Chingis Aitmatov... cũng theo xu hướng huyền thoại. Phải chăng có thể gọi được là thể loại văn học kì ảo? Các tác phẩm *Chiến tranh giữa các vì sao* chinh phục người ngoài hành tinh mang ý vị chinh phục thiên nhiên trong ý nghĩa hiện đại, cũng thuộc nhóm thể loại văn học này? Đặc điểm nổi bật của nội dung thể loại thần thoại là quan điểm đánh giá vượt lên cá nhân mà có tầm nhân loại, vượt lên lịch sử mà có ý nghĩa vĩnh viễn.

3.2. Thể loại lịch sử dân tộc (sử thi)

Đây là nhóm thể loại miêu tả sự hình thành dân tộc, các cuộc chiến tranh nhằm khẳng định chủ quyền, danh dự, tôn nghiêm của dân tộc, bộ tộc, quốc gia – những cộng đồng người hình thành trong lịch sử. Các cuộc xung đột xã hội rộng lớn, như các cuộc cách mạng cũng có tính sử thi. Điều đặc biệt của nội dung thể loại này là sự đánh giá toàn bộ theo quan điểm quốc gia, dân tộc. Nó chia các lực lượng xung đột thành hai phe "ta" và "nó" và đánh giá theo lập trường của "ta". Sử thi Homer có thể không đánh giá thấp một bên nào, nhưng phần lớn sử thi khác thì sự phân biệt "ta"/"nó" khá rõ rệt.

Trong sử thi, con người xuất hiện chủ yếu dưới bộ mặt các anh hùng đại diện dân tộc. Mọi đặc điểm về vật chất, tinh thần, tài năng của họ đều là tiêu biểu và niềm tự hào của cộng đồng.

Motif chủ yếu của sử thi thường là trên dưới một lòng, muôn người như một (một anh hùng được khen ngợi thì mọi người trong tác phẩm đều khen ngợi anh ta); lời thề; sống chết vì danh dự (chỉ có một lựa chọn: Tổ quốc hay là chết); trả thù; lòng trung thành, sự phản bội, cá nhân chỉ được đánh giá cao khi nó có ý nghĩa đối với sự nghiệp của cộng đồng.

Giọng điệu trần thuật sử thi thường là thành kính, ca ngợi.

3.3. Thể loại đạo đức thế sự

Nhóm thể loại này xuất hiện kế tiếp sau thể loại lịch sử dân tộc; khi dân tộc thống nhất phân hoá thành các tầng lớp người khác biệt nhau hoặc đối lập nhau về quyền lợi, lối sống: người thống trị, người bị trị; người giàu, kẻ nghèo, người thống trị, kẻ bị bóc lột, áp bức...

Xung đột trong thể loại này là xung đột của các loại người đó: mẹ ghẻ, con chồng; điền chủ, người làm; lái buôn, nông dân, quan lại và lương dân...

Con người của thể loại này thường là tiêu biểu cho loại của nó, tiêu biểu cho tính cách, phẩm chất của loại ấy.

Người ta thường gọi đó là hình tượng điển hình – điển hình cho đạo đức, phong tục, lối sống của loại. Motif thường gặp của loại này thường là keo kiệt, tham lam, tham vàng bỏ nghĩa, lật lọng, cướp công, cậy thế, nịnh bợ.

Giá trị của nhân vật nằm ở sự khái quát về loại của nó, trên cơ sở quan sát, phân tích các thuộc tính, biểu hiện lặp đi lặp lại một cách sinh động.

Giọng điệu trong loại này thường là tố cáo, cảm thán, châm biếm, chế giễu kín đáo hay lộ liễu.

3.4. Thể loại đời tư

Đây là nhóm thể loại các tác phẩm thể hiện sự hình thành và phát triển của nhân cách, cá tính con người. Con người ở đây được đánh giá theo giá trị tự thân của nó: sắc đẹp, cá tính, tình yêu, hạnh phúc, tâm hồn, nhân cách. Đời tư là thể loại tiêu biểu cho ý thức về cá nhân.

Các motif thường gặp ở đây là tình yêu, sự đợi chờ, lòng chung thuỷ, sự bội bạc, sự lầm lỡ, sự hối hận, tình bạn, sự đam mê, tài năng, lòng đố kị...

Giá trị của tác phẩm loại này là khắc hoạ được những cá tính, bản sắc cá nhân khác thường, không lặp lại của nhân vật cũng như những số phận khác biệt kì lạ của họ.

Giọng điệu của tác phẩm loại này thường là giãi bày, đồng cảm, tự trào, cảm thán, thương cảm...

Theo chúng tôi, dễ dàng nhận thấy bốn nội dung trên chính là bốn hệ quan điểm thể loại trong việc lựa chọn và đánh giá con người. Cái có giá trị trong loại này có thể không có giá trị gì đối với loại kia. Tất nhiên bốn loại hình nội dung trên đây chưa thể nói là đã bao quát hết các nội dung thể loại như nó vốn có trong thực tế. Ví dụ, nội dung phiêu lưu, nội dung trinh thám, nội dung du kí... đều có nét riêng, khó có thể đem ghép vào một trong các nội dung nêu trên. Các nhà nghiên cứu sau có thể bổ sung, phát triển.

3.5. Sự phối hợp loại hình nội dung và hình thức thể loại

Bốn loại nội dung thể loại trên đây có thể được biểu hiện vào trong các hình thức thể loại khác nhau nhất. Chẳng hạn, loại nội dung huyền thoại có thể được biểu hiện trong thơ, trong truyện, trong kịch, trong tiểu thuyết. Ví dụ, *Biến hình, Lâu đài* của Kafka, *Núi thần* của Thomas Man. Loại nội dung sử thi có thể thể hiện trong thể loại anh hùng ca (sử thi) cổ điển, hay sử thi cổ sơ như Đăm Săn, Xinh Nhã, nhưng cũng có thể thể hiện trong các bài thơ ngắn như *Nam quốc sơn hà* tương truyền của Lý Thường Kiệt, trong thơ ca cách mạng như *Người con gái Việt Nam, Ta đi tới, Việt Bắc...* của Tố Hữu, trong truyện ngắn *Rừng xà nu,* tiểu thuyết *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc. Nó cũng thể hiện trong truyện cổ tích như *Phù Đổng thiên vương.* Ta có thể gọi chúng là thơ sử thi, tiểu thuyết sử thi, kịch sử thi, truyện ngắn sử thi. Bút kí của Hoàng Phủ Ngọc Tường như *Ai đã đặt tên cho dòng sông* là bút kí sử thi. Thơ Tố Hữu là thơ trữ tình chính trị sử thi.

Nội dung thể loại đạo đức thế sự cũng có thể được biểu hiện qua các hình thức thể loại khác nhau: truyện cổ tích thế sự như *Tấm Cám, Thạch Sanh, Sọ dừa, Cây khế...;* thơ thế sự như thơ Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm, Hồ Xuân Hương, Tú Xương, Nguyễn Khuyến, Tú Mỡ; truyện ngắn thế sự như của Nguyễn Công Hoan, tiểu thuyết thế sự như *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố, *Giông tố, Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng, *Sống mòn* của Nam Cao. Phóng sự *Việc làng* của Ngô Tất Tố cũng thuộc loại thế sự như kịch *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long.

Nội dung thể loại đời tư thể hiện trong thơ tình yêu, thơ than thân trách phận như *Tự tình* của Hồ Xuân Hương, *Cung oán ngâm khúc, Chinh phụ ngâm, Truyện Kiều* với số phận cô Kiều, *Tố Tâm*, tiểu thuyết *Tự lực văn đoàn* như *Hồn bướm mơ tiên, Đời mưa gió, Bướm trắng*, Thơ mới 30 – 45 phần chủ yếu là thuộc thể tài đời tư như *Vội vàng, Tương tư, Đây thôn Vĩ Dạ, Tràng giang*...

Xét một mặt khác, nội dung thể loại trong thực tế không phải lúc nào cũng tách biệt, thuần tuý, mà thường kết hợp, pha trộn được với nhau. Ví dụ, *Truyện Kiều* có tuyến Kim, Kiều thuộc thể loại đời tư, tuyến Mã Giám Sinh, Tú Bà, Hoạn Thư, Thúc Sinh, Hồ Tôn Hiến thuộc thể loại thế sự. Trong tiểu thuyết *Chiến tranh và hoà bình* của L. Tolstoy, tuyến Natasa, Anđơrei Bolconski thuộc thể loại đời tư; tuyến công tước Vasili Curagin, Lena, Vêra... thuộc thể loại thế sự; tuyến Cutudốp, Napoleon, đại uý Tusin... thuộc thể loại sử thi. Tuy vậy, ở tiểu thuyết này, tính sử thi là chủ yếu. Theo các nhà nghiên cứu lịch sử sáng tác cho biết, ban đầu, tiểu thuyết mang cảm hứng tố cáo, phê phán mặt đen tối của xã hội là chính, sau khi chuyển hướng thể hiện chủ đề sử thi, nhà văn đã bỏ bớt các chi tiết thế sự. Chẳng hạn, nhà văn bỏ bớt các tình tiết xung đột giữa địa chủ và nông nô, sĩ quan và binh lính. Nhà văn bỏ bớt các chi tiết như: Công tước Bonconski sau khi goá vợ đã tư thông với cô hầu phòng Alexandra, lần lượt đẻ ra năm đứa con, mỗi lần đẻ xong đều gửi vào trại mồ côi, và ngoài mặt làm ra như không có quan hệ gì cả. Hay như tình tiết bá tước Bêdukhốp bắt cô nông nô về làm tì thiếp, cô chạy trốn và bị bắt lại. Hoặc những cảnh ngược đãi binh lính, binh lính nổi loạn chống lại sĩ quan, như cảnh Đorôn chống lại Nicôlas... Ông xoá bớt các chi tiết như trên để nhấn mạnh sự phục sinh tinh thần của nhân dân Nga đưa tới chiến công cứu nước 1812. Như vậy, nếu thiên về nội dung sử thi sẽ làm yếu nội dung thế sự, ngược lại nếu xoáy sâu vào nội dung thế sự thì sẽ làm yếu tố nội dung sử thi. Về nội dung đời tư cũng có thể nói như thế khi đề cập tới hai tuyến nội dung kia.

Việc vận dụng yếu tố loại hình nội dung có ý nghĩa để nghiên cứu tiến trình vận động thể loại, đồng thời cũng là tiến trình lịch sử của văn học nói chung.

Trong lịch sử văn học, chẳng hạn, khi Bakhtin đem đối lập tiểu thuyết với sử thi, ông không đơn giản là đối lập hai thể loại mà là đối lập hai hệ thống thể loại: nhóm thể loại sử thi và các thể loại tương tự như sử thi, nhóm này giữ một khoảng cách giữa chủ thể và đối tượng, các thể loại có hình thức đông cứng, và một nhóm khác là tiểu thuyết và các thể loại tiểu thuyết hoá, trong đó có sự tiếp xúc gần gũi, suồng sã, hình thức thể loại biến hoá, không đông cứng, tức là gạt bỏ các quy phạm.

3.6. Thể loại và quá trình văn học

Vận dụng loại hình tiến trình thể loại vào văn học Việt Nam, ta có thể nhận thấy văn học đầu thế kỉ XX, do cuộc đấu tranh giữ nước, ý thức dân tộc lên cao, các thể loại có nội dung sử thi thắng thế. Đến giai đoạn 30 – 45, khi các phong trào yêu nước đã bị đàn áp, về cơ bản, các sáng tác theo các thể loại thế sự và đời tư. Từ Cách mạng tháng Tám 1945 cho đến trước năm 1986, về cơ bản, văn học sáng tác theo các thể loại sử thi. Thơ ca, truyện ngắn, tiểu thuyết, kịch đều thống nhất trong nội dung sử thi.

Từ sau năm 1975, nhất là sau năm 1986, bắt đầu thời kì đổi mới, tính sử thi nhạt dần, nội dung thể loại thế sự và đời tư dần dần nổi lên, có xu thế lấn át. Tác phẩm mang nội dung thể loại sử thi vẫn còn, song không còn gây được chú ý như trước, hoặc nếu viết về đề tài chiến tranh, thì góc độ đời tư và thế sự lại nổi lên, làm thay đổi diện mạo văn học. Như vậy, sự đổi thay nội dung thể loại là một hiện tượng có quy luật trong lịch sử văn học.

Nội dung thể loại làm thay đổi toạ độ không gian, thời gian, đổi thay xung đột và giọng điệu.

Những đổi thay đó là có tính quy luật, do đó, việc xác định và vận dụng nội dung loại hình thể loại là một yêu cầu không thể thiếu của thi pháp học hiện đại.

IV. MỘT SỐ THỂ LOẠI CÓ TÍNH RIÊNG BIỆT

4.1. Một số thể loại thơ ca

4.1.1. Tính chất thể loại của thơ "Quốc âm thi tập" của Nguyễn Trãi

Về thể thơ của thơ *Quốc âm thi tập* của Nguyễn Trãi, học giả đã nói nhiều về thể thơ bảy chữ pha lục ngôn. Dù còn có chút khác biệt, song sự pha xen lục ngôn có thể coi là định luận.

Nhưng xét về nội dung thơ thì có thể nhận thấy tính chất đặc thù của thể thơ này. Xét về tên cụm bài ta có *Ngôn chí* (21 bài), *Mạn thuật* (14 bài), *Trần tình* (9 bài), *Thuật hứng* (25 bài), *Tự than* (41 bài), *Tự thuật* (11 bài), *Tức sự, Bảo kính cảnh giới* (61 bài), *Thơ tức cảnh* (13 bài), các bài về hoa mộc, bốn mùa... Chiếm ưu thế về chủ đề là những bài thơ có tính giáo huấn, răn mình, tự kiểm điểm đời mình. Xét về biểu tượng trong thơ thì *Quốc âm thi tập* gần với thứ thơ thiên nhiên, phong cảnh, bốn mùa, cây cỏ hoa mộc. Nhiều người đã nói về thơ thiên nhiên trong thi tập. Điều này thiết nghĩ không cần dẫn chứng nữa. Nhưng thiên nhiên đây là biểu tượng của đạo, của đời sống tinh thần con người theo nguyên lí thiên nhân tương cảm, tương thông, thiên nhân hợp nhất mà nhà thơ trầm tư, chiêm nghiệm, không phải là thiên nhiên thuần tuý: "Bành được thương thua, con tạo hoá,/ Diều bay cá nhảy, đạo tự nhiên". Thiên nhiên trong thơ là chỗ bạn bè, thân hữu: "Trì tham nguyệt hiện chăng buông cá,/ Rừng tiếc chim về ngại phát cây", "Mây khách khứa, nguyệt anh tam", "Quét trúc bước qua lòng suối,/ Thưởng mai về đạp bóng trăng", "Đêm thanh nguyệt hiện ngoài hiên trúc,/ Ngày vắng chim kêu cuối khóm hoa", "Nghìn hàng cam quýt con đòi cũ,/ Mấy đứa ngư tiều bậu bạn thân". Người và thiên nhiên như bầu bạn quấn quýt, gần gũi, thân mật. Nhưng mặt khác, thơ thiên nhiên của *Quốc âm thi tập* lại đậm màu thế sự: "Ngoài chưng mọi chốn đều thông hết,/ Bui một lòng người cực hiểm thay", "Mắt hoà xanh, đầu dễ bạc,/ Lưng khôn uốn, lộc nên từ./ Ai ai đều đã bằng câu hết,/ Nước chẳng còn có Sử ngư.", "Hoa thì hay héo, cỏ thường tươi"... Bài *Tùng* là một bài trong "Đông thiên tam hữu" (Ba người bạn mùa đông), nhưng điển hình là bài thơ thế sự. "Thu đến

cây nào chẳng lạ lùng./ Một mình lạt thuở ba đông./ Lâm tuyền ai rặng già làm khách?/ Tài đống lương cao ắt cả dùng./ Đống lương tài có mấy bằng mày?/ Nhà cả đổi phen chống khoẻ thay!/ Cội rễ bền dời chẳng động,/ Tuyết sương đã thấy đặng nhiều ngày./ Tuyết sương thấy đã đặng nhiều ngày,/ Có thuốc trường sinh càng khoẻ thay./ Hổ phách phục linh nhìn mấy biết,/ Dành còn để trợ dân này". Bài thơ vừa đối thoại với những ai hoài nghi, vừa dõng dạc tự khẳng định phẩm chất chí hướng, vừa tỏ niềm tin vào giá trị nội tại của mình. Các thuộc tính thể loại này giúp phân biệt thơ của Nguyễn Trãi với thơ tác giả khác, với thơ thiên nhiên hoặc thơ giáo huấn khác.

4.1.2. Thể loại trong thơ Tố Hữu

Về sự phân hoá và tạo thành các dòng thể tài trong thơ ca hay trong văn học Việt Nam nói chung, cho đến nay, chưa có công trình nghiên cứu riêng. Bước đầu vận dụng quan niệm trên vào quá trình phát triển thơ Tố Hữu, ta có thể nhận thấy một số quy luật chung rõ rệt.

Xuất hiện trong môi trường thơ văn đương thời, trước hết nhà thơ phải đối thoại với **thơ thế sự và đời tư**. Các bài *Mồ côi, Tương tri, Hai đứa bé, Hồn chiến sĩ, Đi đi em, Lạnh lùng, Một tiếng rao đêm, Vú em, Lão đầy tớ, Hai cái chết...* rõ ràng là viết trên cơ sở những motif thế sự và đời tư như cô đơn, lạnh lùng, hắt hủi, vùi dập... Nhưng nhà thơ khéo kết hợp chúng với các motif mang tính chất cổ động chính trị mới mẻ như nuôi căm hờn, đợi ngày mai, khinh thói cũ, chọn đường đời, đối lập hai thế giới... và như vậy đưa chính trị vào thể tài thế sự và đời tư.

Có thể nói thơ chính trị trong *Từ ấy* và một phần trong *Việt Bắc* là xây dựng trên cơ sở **thể tài *thế sự*** và ***đời tư,*** nhưng đời tư là chủ yếu, bởi vì, nhà thơ quan tâm hơn hết tới số phận cá nhân. Đó là chỗ mạnh của thơ Tố Hữu, nó làm cho các vấn đề chính trị vốn thuộc về thể tài lịch sử dân tộc, trở nên gần gũi, mới mẻ. Cái nhìn của nhà thơ tập trung vào viễn cảnh của đời sống cá nhân, của tồn tại nhân cách, vào nỗi thống khổ tinh thần của họ như bị hắt hủi, bị đè đầu, bị bỏ rơi, không biết đến ngày vui,

sống như "trâu chó", và quan tâm đến những khao khát đổi đời của họ. Đó là cái nhìn bên trong, gần gũi của người trong cuộc. Từ đó nêu lên vấn đề quan hệ giữa cách mạng xã hội và số phận cá nhân – một chủ đề mang tính văn học sâu sắc.

Trong thơ *Từ ấy,* những trẻ mồ côi, đứa ở, lão đầy tớ, vú em, em bé bán dạo, người con gái giang hồ, anh lính gác đêm, người Thượng già, người thợ... nếu xét ở góc độ đề tài thuần tuý, sẽ chỉ là lớp dân nghèo thành thị, thậm chí có vẻ gần với đề tài "con người nhỏ bé", nghĩa là chưa phải diện đề tài quan trọng tiêu biểu của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Nhưng nếu xét ở góc độ thể tài đời tư, ta sẽ thấy có một bước cách tân đáng kể: những con người cá nhân đau khổ kia đều nhìn thấy tương lai trong viễn cảnh cách mạng. Tố Hữu nhìn cách mạng ở góc độ nhu cầu giải phóng của từng cá nhân, đối với cá nhân. Ông đã phát huy ngòi bút sắc sảo của một nhà thơ có con mắt miêu tả tự sự để khắc hoạ tự bên trong nỗi xao động khát khao sống xứng đáng của những kiếp người bế tắc.

Có lẽ không phải chỉ có bài *Tiếng hát trên đê* mới là tiếng dạo đầu cho phong cách thơ *Việt Bắc*. Sự thực thì ngòi bút trữ tình bằng trần thuật giàu quan sát tinh tế mà nhà thơ bộc lộ ở đây đã chuẩn bị cho những bài miêu tả quần chúng cách mạng và người chiến sĩ trong *Việt Bắc* và cả trong các tác phẩm khác sau đó nữa.

Thiết nghĩ cũng không cần phải thổi phồng "bước ngoặt", "bước chuyển biến hẳn" về phong cách giữa *Từ ấy* và *Việt Bắc*. Cái chung ở đây rất dễ nhận thấy: trần thuật tinh tế, thái độ mến thương, trân trọng, quan tâm tới sự phát triển của nhân cách, miêu tả đời sống tâm hồn. Cái mới ở *Việt Bắc* là khắc hoạ được sức mạnh, niềm tin khoẻ khoắn của quần chúng cách mạng, truyền được tiếng nói quần chúng. Nhưng đó đã là một giai đoạn cách mạng khác về chất. Ở đây, tác giả vẫn tiếp tục dòng trữ tình chính trị của ông: tuyên truyền kháng chiến bằng cách gắn kháng chiến với sự phát triển của nhân cách cá nhân – của bà bủ, bà bầm, bà mẹ Việt Bắc, em Lượm, chị con mọn Bắc Giang...

Thơ trữ tình đời tư đòi hỏi thể hiện các cảm xúc, tâm trạng đặc biệt cá nhân của cái tôi. Cái cá nhân bình thường này được thể hiện qua các motif lầm lỡ, hối hận, những rung động nhất thời, sự cô đơn, quanh quẩn, sự say mê phi chuẩn mực, những mất mát xảy ra không thể cứu vãn. Đó là những motif luôn mang tính chất cá nhân và cá biệt. Đó là hối hận trong *Con chim của tôi;* là mất mát trong *Đi đi em, Hai cái chết;* là xung động có tính chất tung phá trong *Khi con tu hú, Tranh đấu;* nỗi nhớ cháy lòng trong *Nhớ đồng, Nhớ người;* là sự tự phê phán trong *Tâm tư trong tù, Con cá chột nưa, Năm xưa.* Ở đây, cái mới của thơ Tố Hữu là đưa tình cảm cách mạng, lí trí cách mạng vào thế giới cảm xúc cá nhân, làm đổi mới cảm xúc ấy, hướng nó phát triển về phía cách mạng, bên cạnh chủ đề nuôi căm hờn quen thuộc của ông,

Từ các bài thơ cuối tập *Việt Bắc* trở đi, thơ chính trị của Tố Hữu chủ yếu được sáng tác trong khuôn khổ thể loại lịch sử – dân tộc tức thể tài sử thi. Nói thơ Tố Hữu từ đây có "thiên hướng tổng hợp" là đúng, nhưng thuật ngữ chưa rõ nghĩa. Thực ra, từ đây, nhà thơ tập trung suy nghĩ các vấn đề chính trị *trên cấp độ số phận dân tộc và đất nước.* "Ta" trong *Ta đi tới, Hoan hô chiến sĩ Điện Biên, Việt Bắc,* tuy có mang ấn tượng cá nhân, nhưng vẫn là một cái tôi Đất nước, Dân tộc. Trên cơ sở khác nhau về thể tài này, ta sẽ thấy đòi hỏi cái vui trong *Huế tháng Tám, Vui bất tuyệt* phải chững chạc như trong *Ta đi tới* là thiếu căn cứ biết chừng nào!

Từ bài đầu của tập *Gió lộng* trở đi, số phận đất nước, sức mạnh dân tộc, vai trò của nhân dân, của Đảng là đối tượng suy nghĩ chủ yếu của nhà thơ, là "nhân vật" trung tâm của thơ Tố Hữu.

Sự kết hợp các chủ đề chính trị với thể tài lịch sử – dân tộc làm cho thơ trữ tình của Tố Hữu trở thành *thơ chính trị sử thi.* Bởi vì, sử thi là sự nhìn nhận con người qua góc độ xã hội, dân tộc. Tác giả sử thi tư duy bằng dân tộc, xã hội, nhân loại, khác với tác giả thể tài đời tư nhìn xã hội qua cá nhân với tư cách là một con người cá thể. Sử thi đòi hỏi các sự kiện lớn xâm chiếm toàn bộ cuộc sống đất nước, dân tộc, như chiến tranh, chia cắt đất nước, nó đặt dân tộc, quốc gia trước sự tồn vong. Đó là sự đối đầu của hai

quốc gia, dân tộc, hai chế độ xã hội. Đó là sự kiện ôm trùm tất cả, đòi hỏi phải động viên toàn bộ sức lực, tâm huyết của cả một dân tộc. Sử thi đòi hỏi mỗi người phải đối xử với nhau như anh em, đồng bào, đồng chí, bạn bè, và đều lớn như nhau trong tầm vóc quốc gia. Chị Trần Thị Lý là người con gái Việt Nam, Hồ Chí Minh là Cha già dân tộc, Môrixơn đại diện cho trăm triệu con người nước Mĩ, Nguyễn Văn Trỗi, con người như chân lí độc lập tự do, Mẹ Suốt, Mẹ Tơm, những người mẹ Việt Nam đều là những nhân vật sử thi như thế. Trong khi đó, ta không thể gọi bà bủ, em Lượm, bà bầm... là nhân vật sử thi. Sử thi là sự khẳng định dân tộc bên bờ huỷ diệt, tồn vong. Khẩu hiệu của sử thi là "Tổ quốc hay là chết". Lịch sử đặt cho cá nhân những tình huống anh hùng, sử thi đề lên hàng đầu các anh hùng đại diện cho dân tộc...

Trữ tình sử thi là loại thơ trang trọng, thiêng liêng, thành kính. Đó không chỉ là tiếng nói trữ tình, mà chủ yếu là lời kêu gọi, lời thề nguyền, lời biểu thị quyết tâm, lời tỏ bày ý thức trách nhiệm trước vận mệnh đất nước, trước non sông Tổ quốc, trước lãnh tụ, trước sự nghiệp và linh hồn người đã khuất.

Không phải ngẫu nhiên mà bên cạnh những lời kêu gọi và quyết tâm, thường xuyên xuất hiện trong thơ Tố Hữu ta còn thường gặp những lời thề nguyền rất tiêu biểu cho thơ trữ tình sử thi của ông.

Trong *Từ ấy*, các bài *Quyết hi sinh, Con cá chột nưa, Trăng trối, Đi, Dậy lên thanh niên, Giờ quyết định, Tâm tư trong tù, Hồ Chí Minh, Những người không chết, Hãy đứng dậy, Lao Bảo*... đều mang motif lời thề.

Từ *Việt Bắc*, lời thề càng đậm màu sắc dân tộc:

– *Trời ta chỉ một trên đầu*
Bắc Nam liền một biển
Lòng ta không giới tuyến
Lòng ta chung một Cụ Hồ
Lòng ta chung một thủ đô,
Lòng ta chung một cơ đồ Việt Nam...

– *Lòng ta ơn Đảng đời đời*

Ngược xuôi đôi mặt, một lời song song...

– *Chúng con chiến đấu hi sinh*

Tấm lòng son sắt, đinh ninh lời thề.

Từ *Gió lộng* trở đi, lời thề khi thì thâm trầm sâu lắng, khi thì hoà vào khẩu hiệu, lời kêu gọi, ước nguyện.

Nhớ ơn Lãnh tụ, Nhân dân, Tổ tiên, nhớ những người đã hi sinh cho cách mạng, nhớ những bài học lịch sử cũng là motif khác của thơ trữ tình sử thi Tố Hữu. Khác với nỗi nhớ nhung trong thơ trữ tình đời tư gắn với cảm xúc liên tưởng, kí ức cá nhân, nỗi nhớ sử thi mang tính chất nghĩa vụ, mang kinh nghiệm lịch sử, kinh nghiệm siêu cá thể.

Những tình cảm mang tính chất cộng đồng đó trong đời sống thường kết tinh thành các nghi thức tưởng niệm, mặc niệm, dâng hương hoa, lập bàn thờ Tổ quốc, cúng giỗ... Thơ trữ tình sử thi của Tố Hữu cũng bao hàm các nghi thức đó. Nhà thơ Xuân Diệu có lần nhận xét câu thơ trong bài *Hoan hô chiến sĩ Điện Biên* – "Mường Thanh, Hồng Cúm, Him Lam/ Hoa mơ lại trắng, vườn cam lại vàng" – rằng hoa và quả đó là dâng lên hương hồn "Các anh, chị trên chiến trường ngã xuống".

Thú vị nhất là nhà thơ viết trong bài thơ khóc Bác: *"Nhớ đôi dép cũ nặng công ơn"*. Đôi dép dường như được nâng lên mức vật thiêng, và ta như gặp lại tâm lí thờ cúng con voi, con ngựa, thanh gươm đầy công tích của các vị anh hùng dân tộc lưu truyền bao đời trong các đền chùa.

Hô khẩu hiệu trong giờ tựu nghĩa của người liệt sĩ cũng được nhà thơ khắc hoạ trong motif khi chết hướng về tổ tiên:

Phút giây thiêng, anh gọi Bác ba lần!

Motif nguyền rủa kẻ thù cũng rất sử thi:

– *Giặc có mắt phải mù hai mắt*

Giặc có chân phải chặt hai chân.

– *Chúng bay không thể có ngày mai*
Chết dưới chân bay vạn bẫy gài
Chết xuống đầu bay từng hốc núi
Hải Vân thăm thẳm huyệt đêm ngày!
– *Hãy chết đi, chết đi*
Tất cả chúng bay, một bầy ma quỷ!
– *Cút sạch đi, bầy sói hôi tanh!*
Đã đến buổi cuối cùng phán quyết:
Trả về ta, đất rộng trời xanh
Cho bay, những hố bom làm huyệt.

Thơ trữ tình sử thi Tố Hữu mang chức năng của tụng ca, văn cáo, văn tế trong truyền thống cổ xưa. Tụng ca trong văn học cổ xưa là thể loại kể công đức của các bậc tiên tổ, các anh hùng dân tộc, ngợi ca các phẩm chất siêu việt của họ, nguyện cầu sự phù hộ và nguyền rủa kẻ thù. Tụng ca cũng mang lời chúc mừng và lời tiên đoán. Thể tài tụng trong văn học truyền thống của ta chưa được nghiên cứu riêng, nhưng các yếu tố kể trên có thể thấy trong phú, cáo, văn tế, văn bia và mang nội dung yêu nước.

Cách tư duy sử thi, nếu như cho phép nhà thơ nêu được các vấn đề có tầm vóc to lớn, thì mặt khác nó cũng hạn chế việc thể hiện các vấn đề cá nhân, hạn chế việc nhìn vào các hiện tượng đời sống cụ thể. Do đó, sẽ có phần thiếu logic nếu một mực đòi hỏi yếu tố cá nhân đời tư (chẳng hạn thơ tình yêu...) ở đây. Dĩ nhiên, không cứ thơ trữ tình sử thi thì phải hay hơn thơ trữ tình đời tư. Vấn đề là khả năng tư duy của mỗi thể tài, khả năng đáp ứng nhu cầu thời đại của mỗi thời kì cách mạng, và tài năng của mỗi nhà thơ.

Tư duy sử thi cho phép nhà thơ thể hiện tình yêu nước, tình yêu nhân loại, yêu chủ nghĩa xã hội ở quy mô lớn nhất và thuần khiết nhất. Nhìn chung, Tố Hữu đã kế thừa các khía cạnh thể tài khác nhau trong tính dân tộc

truyền thống của văn học ta, nhưng trong phạm vi thơ trữ tình chính trị, chủ yếu, ông làm phong phú, đổi mới thơ trữ tình sử thi dân tộc.

(Trích Trần Đình Sử, *Thi pháp thơ Tố Hữu*,
NXB Tác phẩm mới, Hà Nội, 1987)

4.2. Một số thể loại văn xuôi

Để làm sáng tỏ quan niệm thể loại văn học là một mô hình thế giới tương ứng với một quan niệm nhất định về thế giới và con người, chúng ta hãy điểm qua một vài thể loại văn học.

4.2.1. Tiểu thuyết "tài tử giai nhân"

Tiểu thuyết tài tử giai nhân là một "dòng tiểu thuyết", nhưng cũng là một thể loại của tiểu thuyết Trung Quốc xuất hiện vào cuối Minh đầu Thanh, hiện có khoảng 50 bộ, phần lớn theo lối chương hồi, nhưng ngắn, khoảng 20 – 30 hồi trở lại. Nó là thể loại vì có một mô hình thế giới, một quan niệm về nhân sinh. Mô hình tiểu thuyết nói chung có thể xác định từ cặp nhân vật nam nữ trong tác phẩm. Anh hùng – mĩ nhân, đế vương – hậu phi, thư sinh – hồ li tinh, thư sinh – kĩ nữ, trai phàm – nữ tiên, hoà thượng – ni cô, hiệp khách – mĩ nhân... mỗi cặp nhân vật chính như vậy đã cho ta hình dung một mô hình truyện. Thể loại tài tử giai nhân bắt buộc phải có mấy yếu tố sau.

Một là phải có tài tử – giai nhân, mà đặc biệt là giai nhân. Đó là cặp trai tài – gái sắc. Người giai nhân phải có mười phần tư sắc, mười phần tài trí, lại mười phần phong lưu. Phong lưu đây hiểu là tự do, phóng khoáng, không câu nệ. Ba điều ấy mà thiếu đi một là không thành giai nhân được. Nói cách khác, giai nhân phải có đủ dung nhan đẹp, tài trí đẹp, tình yêu đẹp. Mức độ của ba điều đó đều sánh ngang các bậc danh tiếng trong lịch sử.

Hai là tình yêu thử thách, trắc trở, cuối cùng đoàn viên.

Ba là quan niệm hôn nhân tuy mang màu sắc tự do mà cuối cùng phù hợp với quan niệm trung hiếu, tiết nghĩa, môn đăng hộ đối.

Bốn là quan niệm một chồng nhiều vợ, chị em thuận hoà.

Năm là đánh dấu sự nhượng bộ của người đàn ông lí tưởng đối với người phụ nữ lí tưởng. Tư tưởng phong kiến xem "mĩ nhân nan hoá", cho nữ "tập văn tắc dâm", "nữ nhân bất tài tiện thị đức". Chu Quang Tiềm so sánh hình ảnh phụ nữ trong văn học trung đại phương Tây và Trung Quốc, đưa ra nhận xét, trong các tiểu thuyết hiệp sĩ phương Tây, phụ nữ là đối tượng của sự hâm mộ, còn trong tiểu thuyết Trung Quốc, phụ nữ là một hình ảnh ai oán. Tiểu thuyết tài tử giai nhân đi ngược lại truyền thống "nữ oán", mở ra truyền thống sùng bái nữ giới đa tài, đa tình.

Thể loại văn học này đánh dấu một bước tiến trong quan niệm dân chủ, giải phóng cá tính, nhưng chưa thoát khỏi công thức, giáo điều, rập khuôn. Đọc *Truyện Song Tinh, Bình Sơn Lãnh Yến* thì rõ.

4.2.2. Tiểu thuyết tự truyện

Tiểu thuyết truyền thống chỉ kể về chuyện của người khác, không kể về bản thân người viết. Có thể họ cho bản thân là cái gì không mấy ý nghĩa. Phải đến khi ý thức về cá nhân lên cao, con người muốn phát hiện về mình mới có thể xuất hiện tiểu thuyết tự truyện. Tiểu thuyết tự truyện (hay còn gọi là tự truyện hư cấu) là sự kết hợp tự truyện với tiểu thuyết để nảy sinh một thể loại tiểu thuyết mới. Tự truyện là truyện kể về một đời con người có thật. Quy ước của nó sẽ là đọc về sự thật một con người. Nhưng nhà văn không chỉ kể, diễn giải một con người mà còn tưởng tượng về một con người và thế là nảy sinh tiểu thuyết tự truyện. Về hư cấu trong tiểu thuyết tự truyện, nhà văn A. Camus viết: "Nếu câu chuyện của tôi có thể cho biết tôi trong quá khứ là người thế nào, tôi trong hiện tại là người thế nào, thì việc nó là thật, là giả có quan hệ gì? Có người xem người nói dối rõ rệt hơn khi xem người nói thật. Chân thực giống như luồng ánh sáng khiến người ta loá mắt. Ngược lại, lời nói dối là một hoàng hôn đẹp, nó khiến cho mỗi sự vật hiện ra nguyên hình" (*Sa đoạ*, 1956). Kì thực, kể tuyệt đối trung thành sự thật của một người cũng vị tất đã có ý nghĩa, bởi các sự thực ấy, một khi đã qua cảm nhận, kí ức và ngôn ngữ thì nó đã thành một cái gì thuần tuý cá nhân. Tiểu thuyết đột phá cái khung lí lịch cá nhân, vượt qua niềm xấu hổ thể hiện sự phán xét bản thân hoặc tìm kiếm các ý nghĩa nhân sinh đã có hay có thể có.

Với ngôn ngữ của người kể chuyện, nhà văn tổ chức lại cuộc đời mình thành một tiểu thuyết vừa có tự thân thể nghiệm, có hoài niệm, lại có thể những chi tiết mơ hồ, mới lạ đáp ứng yêu cầu người đọc. Đó là lí do khiến tiểu thuyết tự truyện ra đời. Nhưng sự kết hợp trên gặp một khó khăn không dễ vượt qua. Tự truyện chỉ là ghi chép sự việc theo thời gian, còn tiểu thuyết thì đòi hỏi phải có câu chuyện, có tình tiết hấp dẫn từ đầu đến cuối. Nhà văn phải biết tổ chức sự kiện đời mình thành một câu chuyện thì mới thành một thế giới nghệ thuật. Nếu trong tự truyện tác giả, người kể chuyện và nhân vật luôn luôn là một, thậm chí có tên thống nhất, và tác giả luôn có mặt trong mọi sự, thì trong tiểu thuyết tự truyện, quan hệ ấy có thể lỏng lẻo. Nhà văn có thể hư cấu, thêm bớt, tô vẽ thêm sự kiện. Tác giả giao cho người kể chuyện kể và không nhất thiết lúc nào cũng phải xưng ngôi thứ nhất. Chỉ cần giữa nhân vật và tác giả có các sự kiện giống nhau, tương đồng là được, tức qua nhân vật, có thể nhận ra tác giả ở mức độ nào đó. Một mặt, tác giả sử dụng các sự kiện của đời mình, mặt khác, anh ta có thể nói, nhân vật đó không phải tôi. Giống và không phải tôi là điểm mơ hồ, mê hoặc của tiểu thuyết tự truyện. *Robinson phiêu lưu kí* của D. Defoe có thể coi là tiểu thuyết tự truyện đầu tiên trong lịch sử văn học, bởi người ta nhận ra ông là người thích mạo hiểm, từng bị cướp biển bắt và có kinh nghiệm buôn bán qua nhiều nước. Nhân đọc mấy cuốn sách về đảo hoang, kết hợp kinh nghiệm của mình ông viết ra tiểu thuyết ấy. Tuy vậy, tiểu thuyết này mới có tính tự truyện. Các bộ ba tiểu thuyết tự truyện của M. Gorki, của L. Tolstoy thì mới đích thực tiểu thuyết tự truyện. *Thép đã tôi thế đấy* của N. Ostovski là tiểu thuyết tự truyện, nhưng ông không kể theo ngôi thứ nhất, ông cố ý miêu tả thêm thắt các chi tiết xấu, tiêu cực của nhân vật Pavel thời niên thiếu để nhằm chứng tỏ ông đã có nhiều tiến bộ vượt bậc sau này. Hoặc, ông đã miêu tả cô Tonhia sặc mùi nhung lụa, biến cô thành kẻ thù giai cấp, nhưng thực tế, Tonhia là cô gái bình thường và vẫn giữ tình bạn thân thiết với tác giả. Tiểu thuyết tự truyện trong văn học Pháp, Anh, Mĩ xuất hiện nhiều từ giữa thế kỉ XVIII – XIX với hàng loạt tên tuổi và tiếp tục phát triển trong thế kỉ XX, XXI. Trong văn học Việt Nam, các tiểu thuyết *Sống mòn* của Nam Cao,

Những ngày thơ ấu của Nguyên Hồng, *Thượng đế thì cười* của Nguyễn Khải. Tiểu thuyết của Ma Văn Kháng cũng có nhiều bộ mang dáng dấp tự truyện của tác giả.

Ý nghĩa của thể loại tiểu thuyết tự truyện có thể là thể hiện sự trưởng thành của một nhân cách, có thể là sự sám hối, tự phê phán, có thể là tự tổng kết những bài học hay cả đời mình hoặc ghi lại một cuộc đời có nhiều điều đáng nhớ. Có điều, nếu tự truyện thường được ghi tên thể loại ở ngoài bìa tác phẩm, những tiểu thuyết tự truyện tuy là một thể loại, những nhiều khi chỉ ghi là tiểu thuyết. Chỉ người đọc sau khi đọc phát hiện ra mới quy vào thể loại.

4.2.3. Siêu tiểu thuyết (metafiction)

Siêu tiểu thuyết xuất hiện từ đầu thế kỉ XX, nhưng xuất hiện rầm rộ từ những năm 60 ở văn học phương Tây[1]. Thuật ngữ này đầu tiên do W. Gass đưa ra, sau được nhiều người chấp nhận và cuối cùng được đưa vào *Từ điển thuật ngữ văn học thế giới* do Joseph T. Hypry biên soạn. Lúc đầu, được xem là một loại phản tiểu thuyết, sau Larry McCaffry coi là tiểu thuyết viết về tiểu thuyết (xem nghiên cứu của Inger Christensen The meaning of metafiction, 1981). Metafiction một số người dịch là "siêu hư cấu", song xét thấy chữ "hư cấu" nghĩa khá rộng, không giới hạn trong một thể loại. Lại xét thấy trong tiếng Anh, ficton tuy có nghĩa hư cấu, song cũng dùng chỉ thể loại tiểu thuyết. Tham khảo các sách, từ điển Nga, Trung Quốc đều dịch là "siêu tiểu thuyết", "metaroman", chúng tôi cũng dịch là siêu tiểu thuyết, chỉ loại tiểu thuyết lấy tiểu thuyết làm đề tài. Một hình thức của tiểu thuyết hậu hiện đại, cùng xuất hiện với "tiểu thuyết mới", "tiểu thuyết hoang tưởng", "tiểu thuyết hài hước đen". Nhiều ý kiến xác định "siêu tiểu thuyết" là thể loại tiểu thuyết bàn về lí luận tiểu thuyết, trình bày nội dung tiểu thuyết cùng với quá trình sáng tạo tiểu thuyết, nhà viết tiểu thuyết cùng xuất hiện trong tác phẩm như một nhân vật. Đó là loại tiểu thuyết

---

[1] Xem chương *Siêu tiểu thuyết* trong sách *Nghiên cứu cấu trúc trần thuật trong tiểu thuyết hậu hiện đại Anh Mĩ*, của Hồ Toàn Sinh, NXB Đại học Phúc Đán, Thượng Hải, 2002.

có hai tiểu thuyết: tiểu thuyết về nhân vật và tiểu thuyết về người viết tiểu thuyết. Nó không đơn giản là truyện trong truyện, mà là truyện về việc làm truyện. Truyện trong truyện thì như *Nghìn lẻ một đêm*, truyện này chứa truyện kia, nhưng không phải siêu tiểu thuyết. Ví dụ như *Bọn làm bạc giả* của A. Gide (1928), *Người đàn bà của viên trung uý Pháp* của nhà văn Anh John Fowles, *Người bảo mẫu* của nhà văn Mĩ Robert Coover... Ở Việt Nam cũng có một vài tiểu thuyết loại này như *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, *Khải huyền muộn* của Nguyễn Việt Hà.

Siêu tiểu thuyết thể hiện quan niệm hoài nghi về chân lí thực tại cũng như khả năng phản ánh thực tại, hoài nghi ngôn ngữ có khả năng biểu hiện đầy đủ chân lí thực tại.

Theo một số nhà nghiên cứu, siêu tiểu thuyết có ba đặc điểm chủ yếu:

1) Tăng cường yếu tố bỡn cợt văn tự. Tác giả thường nhấn mạnh với người đọc rằng tiểu thuyết là một trò đùa ngôn từ. Họ công khai sử dụng các thủ pháp phát ngôn mâu thuẫn, sắp xếp các kiểu lựa chọn, dừng nửa chừng, tuỳ ý thay đổi, nói quá, nói tắt.

2) Đưa tác giả vào văn bản để nhấn mạnh tính chất hư cấu của câu chuyện, cho người đọc thấy toàn tác phẩm đều là bịa, làm cho ảo giác về tính có thật của câu chuyện mất đi.

3) Điểm thứ ba là nhấn mạnh vai trò tự ý thức của nhà văn, biến tiểu thuyết thành sự tự biểu hiện, tự khoe, tự thưởng thức của tác giả.

Siêu tiểu thuyết là mô hình về thế giới của người sáng tạo tiểu thuyết, thể hiện sự hoài nghi về thực tại và bản thân nghệ thuật.

4.2.4. Tiểu thuyết phi lí, huyền thoại của Kafka

Trong phần này, chúng tôi sử dụng tài liệu của E.M. Meletinski trong *Thi pháp của huyền thoại*. Meletinski cho biết, với tư cách một trong những nhà văn hiện đại chủ nghĩa, Kafka có một số điểm giống với Joyce. Đó là sự đoạn tuyệt với truyền thống của tiểu thuyết xã hội hiện thực thế kỉ XIX, là sự quá độ từ chủ nghĩa phân tích tâm lí xã hội đến cấu trúc tổng hợp về một mô hình tượng trưng về thế giới (điểm này các ông không chỉ đối lập với

văn học thế kỉ XIX, mà còn đối lập với Proust), là sự dịch chuyển hướng sáng tác sang những vấn đề siêu hình vĩnh cửu với việc thoát ra khỏi những giới hạn cụ thể của không gian và thời gian (lịch sử). Trong *Vụ án, Lâu đài* và những truyện ngắn khác, Kafka đã mô tả tình huống đối kháng không thể giải quyết giữa cá nhân và xã hội và sự phân hoá tương ứng với đối kháng ấy bên trong tâm hồn nhân vật, cái nhân vật luôn được trình bày như một cá thể phổ quát. Với Kafka, bản chất không thể nhận thức được của thế giới và con người hiện ra ở cấp độ hiện tượng luận như là sự siêu tưởng của cái phi lí.

Tính chất của sự sáng tạo huyền thoại trong tưởng tượng của Kafka bộc lộ ở tính tượng trưng của nó (nghĩa là đây không phải là ẩn dụ trực tiếp – ẩn dụ tôn giáo, triết học, chính trị, hay ẩn dụ nào đó) bộc lộ ở chỗ sáng tạo sự kiện cốt truyện của ông là sự kiến tạo trực tiếp và khá có mục đích. Cái mô hình tượng trưng về thế giới thể hiện ý nghĩa chung của các tác phẩm Kafka. Huyền thoại của Kafka không phải là huyền thoại quá khứ, các nhân vật không phải tổ tiên, các anh hùng văn hoá, không gian, thời gian vẫn lấy ở thế tục, nghĩa là mang tính đời thường, cốt truyện và nhân vật mang tính phổ quát, con người thường dân – mô hình hoá nhân loại nói chung, còn thế giới được miêu tả và cắt nghĩa qua các thuật ngữ, các sự kiện của cốt truyện. Nhờ thế, nó thể hiện chính xác trạng thái hiện đại của ý thức và trạng thái của thế giới đương thời của Kafka, như tha hoá, sự cào bằng cá tính, sự cô đơn hiện sinh của cá nhân trong xã hội hiện đại. Kafka đã cho thấy sự khác biệt của huyền thoại hiện đại so với huyền thoại truyền thống.

Trong *Vụ án,* Joseph K. từ lâu cố tình coi thường toà án thần bí và sống cuộc sống cũ. Bản thân phiên toà lúc đầu đối với anh ta nếu không phải là ảo ảnh hoàn toàn thì cũng là trò đùa hay là sự việc đầy nghi hoặc, tức là một hòn đảo trên nền thực tại vô cùng vô tận, tương ứng với quan niệm duy lí, thông tục của ông. Nhưng "thực tại" mới dần dần đã loại trừ hoàn toàn cái nhìn tự nhiên chủ nghĩa và Joseph K. bị thất bại vì đã để cho sự

hành hình tưởng tượng rơi vào mình. Có một cái gì đó tương tự với *Lâu đài*, *Biến dạng*, trong *Vụ án*, việc Kafka tái tạo hiện thực thành một thực tại khác, siêu tưởng nhưng sâu sắc hơn, thiết nghĩ sẽ không thể hiểu được trong tiểu thuyết hiện thực, nó chỉ được chấp nhận bởi mĩ học của chủ nghĩa ấn tượng mà Kafka chịu ảnh hưởng. Đồng thời, độc thoại nội tâm của nhân vật vượt thoát lên trên giọng văn xuôi kể chuyện đời thường, độc thoại nội tâm giải thích theo cách riêng thứ văn xuôi kể chuyện đời thường này và đặt nó đối lập với cốt truyện về tấn kịch tâm hồn trong tiềm thức nhân vật. Ở Kafka, không có một hành động song trùng nào căng thẳng trong nội tâm và mở rộng ra bên ngoài. Các sự kiện đầy kịch tính được trình bày dưới dạng hình dung của nhân vật, và những ý nghĩ của nhân vật lại được nảy sinh chính bởi cách hình dung này. Không có tầng ý nghĩa có tính giải thích ý nghĩa của huyền thoại truyền thống. Thế nhưng lại xuất hiện một loạt những hình tượng huyền thoại nghệ thuật, ví như các thế lực huyền bí hùng mạnh của toà án, và lâu đài là vô hạn và vô luận trường hợp nào cũng cao hơn nhiều bất cứ toà án hay lâu đài nào có thực. Đồng thời, các thiết chế thần thánh này lại hiện trong dạng giễu nhại đến khó chịu, trong văn cảnh hài hước ảm đạm. Khá hài hước là vị sứ giả của lòng từ thiện, trạng sư Huld (nghĩa là nhân từ) kẻ chỉ lo cho các khách hàng của mình, và người hộ lí của y, một "magdalen" (gái điếm đã cải tạo) có mối quan hệ yêu đương với tất cả những kẻ bị xử án. Bản thân quan niệm các lực lượng tối cao dưới dạng lâu đài, vụ án là sự hạ thấp của chúng.

Chủ nghĩa huyền thoại của Kafka về thực chất mang tính đích thực của tiểu thuyết huyền thoại, bởi vì ông đã sáng tạo ra một cốt truyện bi kịch hiện đại, mới mẻ chứ không phải là tàn tích của cái cũ, và sau khi đặt ra những vấn đề triết lí, Kafka không giải quyết chúng mà cũng không đưa ra những câu trả lời phủ định chúng.

(Theo E. M. Meletinski, *Thi pháp của huyền thoại*,
Bản dịch của Trần Nho Thìn và Song Mộc)

4.2.5. Về bi kịch: bất biến và khả biến

Bi kịch là thể loại văn học cổ xưa nhất có từ thời cổ đại Hi Lạp, thể hiện của những xung đột không lối thoát trong đời sống và kết thúc bằng cái chết hoặc sự hi sinh của nhân vật chính. Nó là sự đối lập của hai chân lí, buộc phải hi sinh đi một, thế là bi kịch. Từ xưa đến nay, thể loại bi kịch biến động do mô hình và tính quan niệm ở bên trong, nhưng vẫn là xung đột của hai chân lí.

Bi kịch cổ đại *(Promete bị xiềng, Oedipe làm vua)* là xung đột giữa con người và thần linh. *Promete bị xiềng* là một tác phẩm còn lại trong bộ ba bị thất truyền mất hai tác phẩm của Eschyle ca ngợi Promete vì lấy lửa cho con người mà bị thần Zeus trừng phạt trong bi kịch của Sophocles. Oedipe không sao thoát khỏi lời tiên tri của Apolon về số phận là giết cha và lấy mẹ, kết quả là tự mình trừng phạt bằng cách chọc hai mắt cho mù. Con người có trí tuệ, nhưng không thoát khỏi số phận do thần định đoạt và mang đậm màu sắc luân lí. Chân lí thần linh và chân lí con người không thể dung hoà. Nhân vật chấp nhận thảm hoạ và thấy được ý nghĩa của mình trong thảm hoạ ấy.

Bi kịch của Shakespeare là xung đột của nhân tính và lịch sử. Nhà văn đã đưa xung đột kịch từ con người và thần của bi kịch cổ đại xuống trần gian và lịch sử. *Othellô, Hamlet, Vua Lear, Macbeth, Romeo và Juliet* đều là bi kịch của nhân tính và những thù hận trung cổ. Nhân tính được giải thoát khỏi thần quyền, nhưng nhân tính có tốt đẹp và có loại như quỷ sứ. Con người phải chống lại cái ác và hi sinh bởi cái ác.

Bi kịch tư sản thế kỉ XVIII là *bi kịch cá nhân*, hay đúng hơn là bi kịch tư nhân. Trong vở kịch *Người lái buôn Luân Đôn*, nhân vật chính là nhân viên George Banvin của một nhà buôn Luân Đôn, bị rơi vào bẫy của một kĩ nữ, người kĩ nữ này lại là kẻ hận thù đàn ông và muốn trả thù, bắt Banvin phạm tội ác. Cuối cùng, cả kĩ nữ lẫn Banvin đều lên giá treo cổ.

Với thế kỉ XVIII, bi kịch của Lessing *(Êmilia Galốtti)* và của Schiller *(Âm mưu và tình yêu)* là bi kịch gia đình và xã hội, xung đột cá nhân và xã hội làm nổi bật lên xung đột giữa thị dân và tầng lớp phong kiến quý tộc.

Ở phương Tây hiện đại, xuất hiện ba loại bi kịch: bi kịch xã hội, bi kịch tâm thần và bi kịch bản thể. *Bi kịch xã hội* như *Cái chết của người chào hàng* của Arthur Miller (1949), nhân vật chính cùng quẫn, bị đánh mất giá trị người, đã gây tai nạn ô tô để tự sát với hi vọng cho con trai được hưởng khoản tiền bảo hiểm nhân thọ. *Bi kịch tâm thần* như tác phẩm *Sự thức tỉnh của giới tính* của tác giả Đức Frank Wedekind kể về bi kịch của đám học sinh do phát dục và sự thiếu giáo dục tạo nên. *Bi kịch bản thể* như kịch phi lí – *Nữ ca sĩ hói đầu* của E. Ionesco và *Đợi Godo* của S. Beckétt – bi kịch của ngôn ngữ, con người không thể hiểu nhau.

Tình hình phát triển thể loại bi kịch ở phương Tây thể hiện con đường ý thức về nhân sinh, từ phương diện cái chết để tìm ra ý nghĩa của sự sống, khẳng định tiến trình tư tưởng: Thượng Đế đã chết, còn con người đang sống, đang tìm tòi.

Chương VIII

CẤU TRÚC VÀ TÍNH NỘI DUNG CỦA TRUYỆN KỂ

I. KHÁI NIỆM TRUYỆN KỂ

1.1. Câu chuyện, cốt truyện và truyện kể

1.1.1. Khái niệm truyền thống

Trong sách *Nghệ thuật thơ ca,* Aristote lần đầu tiên đưa ra khái niệm muthos, dịch ra tiếng Nga là skazanie, predanie, legenda, dịch ra tiếng Việt là chuyện, câu chuyện. Trong sách đó, nhà lí thuyết Hi Lạp cũng nói đến việc các chuyện được kể trong sử thi, lại được dùng để viết kịch, tức là có việc chuyển dịch chuyện từ thể loại này sang thể loại khác, do đó, câu chuyện biến thành cốt truyện (tình tiết). Đó là lí do khiến cho các bản dịch *Nghệ thuật thơ ca* khi thì dịch câu chuyện, khi thì dịch là cốt truyện, tình tiết. Câu chuyện là cơ sở, linh hồn, thành phần bất biến của bi kịch và sử thi. Nó là một chuỗi sự kiện hữu hạn, liên kết nhau, có mở đầu, có kết thúc, sau mở đầu có đột biến, cuối cùng có sự nhận ra một điều gì đó, gây xúc động, thanh lọc cho người xem[1].

Cốt truyện (plot) "là sự kiện chủ yếu, cái sườn của sự kiện hay tình huống trong một tác phẩm tự sự"[2]. Như thế, đây là phần có thể tóm tắt, phần lõi cốt, thoát li lời văn trần thuật của văn bản, được thuật lại hay vay mượn, chuyển dịch để sáng tạo ra tác phẩm khác. Cốt truyện là khái niệm có ý nghĩa đối với việc đọc và nghiên cứu ảnh hưởng lẫn nhau giữa các sáng tác

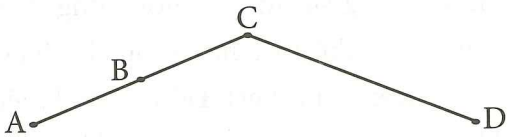
---

[1] Aristote, *Nghệ thuật thơ ca*, nhiều người dịch, NXB Văn học, Trung tâm Văn hoá và Ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội, 1999, tr. 36. Aristote, *Poetika,* M.L. Gasparrov dịch, M., Khoa học, 1978, tr. 123.

[2] G. Prince, *Từ điển tự sự học*, Thượng Hải dịch văn xã, 2011, tr. 169.

văn học. Nó cũng là đối tượng của ngành nghiên cứu loại hình cốt truyện rất thịnh hành trong văn hoá dân gian. Nhân đây cũng xin nói thêm, trong các sách lí luận văn học, do phần nhiều sử dụng giáo trình của Nga, các chữ siuzhét vừa có nghĩa là truyện kể, vừa có nghĩa là cốt truyện. Với tư cách là thành phần của tác phẩm thì nó là truyện kể, nghĩa là bao gồm toàn bộ chi tiết lớn nhỏ tạo nên sự hấp dẫn. Chỉ khi tóm tắt, ta mới nói đến cốt truyện, chỉ gồm các sự kiện chính. Vì thế, nhiều chỗ dịch là cốt truyện, thực ra là chuyện hay câu chuyện.

Khái niệm cốt truyện đã có truyền thống lâu đời và thực tế rất có ích cho việc phân tích tác phẩm tự sự và kịch, truyện thơ tự sự. Truyện nào cũng có tính thống nhất, bắt đầu từ một trạng thái ổn định, thăng bằng, sau đó xảy ra hỗn loạn, mâu thuẫn xung đột, cuối cùng trở lại trạng thái thăng bằng mới. Nhà lí thuyết Đức cuối thế kỉ XIX Gustav Freitag đã mô tả mô hình câu chuyện của bi kịch theo hình kim tự tháp mà người sau gọi là kim tự tháp Freitag:



AB là đoạn mở đầu, manh nha truyện. B là xung đột tăng tiến, phức tạp dần. C là cao trào, D là kết thúc, trở về thăng bằng. Quan niệm này đã tổng kết mô hình cốt lõi của truyện và đến nay vẫn còn có ý nghĩa. Vì thế, người ta cũng gọi nó là cốt truyện. Sử dụng mô hình này, ta có thể phân tích kết cấu của bất cứ truyện nào. Ví dụ, trong *Truyện Kiều*, giới thiệu gia đình viên ngoại là tình huống xuất phát. Kim Kiều gặp gỡ là thắt nút. Kim Kiều thề nguyền, chia tay, gia biến, bán mình, vào lầu xanh, gặp Thúc Sinh, gặp Từ Hải, gặp Hồ Tôn Hiến... là sự phát triển. Bị ép gả cho thổ quan là đỉnh điểm. Kiều tự tử ở Tiền Đường là mở nút. Mở nút theo các bước: ở với Giác Duyên, gia đình tìm gặp, về gia đình, kết hôn, từ chối động phòng, lập am tìm Giác Duyên về trả nghĩa mà không gặp, là hết truyện.

Tuy nhiên, nhược điểm của cốt truyện là sơ lược. Nó hình dung truyện như một tiến trình tất yếu, trong lúc đó, truyện hay thì đầy những ngẫu nhiên.

Khái niệm "cốt truyện" này không tính tới lời trần thuật, là yếu tố làm nên tính nghệ thuật của tự sự. Khái niệm này cũng không tính tới yếu tố ngoài cốt truyện, những chỗ xa đề mà làm nên cái hay. Nó cũng chưa cho thấy rõ tính sáng tạo nghệ thuật của truyện và trật tự kể chuyện thực tế. Bởi, cùng một cốt truyện mà người ta đã sáng tạo ra những tác phẩm khác nhau về chất lượng và tư tưởng.

Chính vì thế mà lí thuyết tự sự hiện đại quan tâm đến khái niệm truyện kể, một khái niệm có thể xét đến các mặt đó.

1.1.2. Truyện kể trong tự sự học hiện đại

Các nhà hình thức Nga ở đầu thế kỉ XX là những người đầu tiên đem đối lập chuỗi các biến cố liên tục tự nhiên trong truyện, coi như là chất liệu, gọi là "fabula" (tức câu chuyện tự nhiên, còn gọi là tích truyện, truyện gốc), và cái trật tự nghệ thuật mà tác giả dùng để kể lại các biến cố ấy cho người đọc là "siuzhét" (dịch là truyện kể hay truyện nghệ thuật, không phải là cốt truyện). Đối với họ, câu chuyện chỉ là chất liệu, chưa có ý nghĩa gì. Nhà văn phải tạo ra một truyện kể thể hiện một tư tưởng. Truyện kể là hệ thống các biến cố trong trật tự nghệ thuật đã được lựa chọn, sắp xếp. Điểm mở đầu và kết thúc của truyện kể rõ ràng là không phải lúc nào cũng trùng khít với điểm mở đầu và kết thúc của câu chuyện. Sự phân biệt này đã phơi bày cấu trúc nội tại của truyện. Truyện kể là thực tại nghệ thuật, là các biến cố trong sự miêu tả. Tác phẩm nghệ thuật sở dĩ hay không chỉ do câu chuyện mà chủ yếu là do cách kể, do các yếu tố ngoại đề, xa đề. Vì vậy, cần phải đổi mới căn bản lí thuyết tự sự. Với lí thuyết tự sự học hiện đại, kiến giải của các nhà hình thức Nga tuy còn sơ lược nhưng vẫn có cơ sở khoa học. Lí thuyết tự sự ngày nay chia làm hai hướng. Một hướng đi sâu nghiên cứu cấu trúc của truyện kể, khám phá ngữ pháp truyện kể, đi tìm các đơn vị mang nghĩa bắt đầu từ B. Tomashevski, V. Propp, R. Barthes, J.A. Greimas, Tz. Todorov, C. Brémond. Hướng thứ hai nghiên cứu cấu trúc trần thuật với người kể, lời kể, điểm nhìn, không gian, thời gian... Hướng này bắt đầu với H. James, P. Lubbock, W. Booth, L. Dolegel, nổi bật nhất với G. Genette, M. Bal,

W. Schmid. Cũng có người nghiên cứu kết hợp cả hai hướng trên, vì chúng thực tế không thể tách rời.

1.2. Cấu trúc của truyện kể

Khái niệm cấu trúc của truyện bắt đầu từ nhận thức cho rằng, các sự kiện trong thực tế đời sống, tự nó không có sự mở đầu, phát triển và kết thúc nào rõ rệt, không có việc nào thực sự "kết thúc", bởi mọi sự "kết thúc" cái này có nghĩa là mở đầu của cái kia! Nói cách khác tự thân thực tế đời sống không có cái gọi là truyện. Mọi câu chuyện đều do con người thêu dệt ra, tìm điểm khởi đầu, nối kết các vụ việc thành chuỗi liên hệ, rồi cho nó phát triển và dẫn tới kết thúc. "Những gì không có kết thì không có ý nghĩa. Sự tìm nghĩa gắn liền với việc phân đoạn cái không gian không gián đoạn Vì vậy việc quy ý nghĩa cho thực tại, trong quá trình tư duy nghệ thuật, tất yếu phải bao hàm việc phân chia tiết đoạn"[1]. Đó là mở đấu và kết thúc có chức năng tạo nghĩa.

Tuy nhiên, trong thần thoại thì không có mở đầu và kết thúc, mở đầu và kết thúc ở đâu cũng được, vì tất cả xoay trong vòng tuần hoàn. Chỉ đến khi có ý niệm lịch sử thì mới có phát triển hình tuyến, lúc đó mới có khả năng mở đầu và kết thúc. Lịch sử cũng không có truyện, chính con người do phát hiện ra hay do quy cho hiện tượng một nguyên nhân, vạch ra cái kết quả thì mới tạo thành truyện. *Kinh Thánh* là tác phẩm đầu tiên được hư cấu và có mở đầu và kết thúc[2]. Mở đầu là thiên Sáng thế, và kết thúc là thiên Khải huyền. Người ta thường nói: "Không có lửa sao lại có khói", nghĩa là người ta thấy khói, từ đó suy ra lửa và làm ra truyện kể. Như vậy, truyện kể là một chuỗi sự việc xảy ra được kể ra do phát hiện thấy một ý nghĩa nào bên trong. Và kể chuyện là một hình thức để phát hiện các mối liên hệ bên trong của các sự việc (sự kiện) bề ngoài có vẻ như không có liên hệ, là một hình thức nhận thức, cắt nghĩa và giải thích các hiện tượng xung quanh ta. Do đó,

---

[1] Ju. Lotman, *Cái chết như là vấn đề của truyện kể,* trong sách *Kí hiệu học văn hoá*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2014.

[2] Frank Kermode, *Ý nghĩa của sự kết thúc*, Lưu Kiến Hoa dịch, NXB Giáo dục, Liêu Ninh, 2000, tr. 6.

nó cũng là một công cụ nhận thức và giao tiếp, do quan niệm, ý tưởng của người kể quy định, chứ không phải do quan hệ nhân quả tự thân của sự việc khách quan quy định. Do đó, dù cuộc sống không có mở màn, hạ màn, người kể cũng tìm cách mở màn, hạ màn một cách ngoạn mục. Mở đầu là giới thiệu sự việc còn kết thúc là phán đoán sự việc về mặt ý nghĩa và giá trị.

Các truyện cổ được xây dựng theo nguyên tắc nhân quả chặt chẽ. Tiểu thuyết hiện đại cố gắng thoát khỏi mối liên hệ nhân quả áp đặt thô thiển, nhưng truyện vẫn có cấu trúc – đó là mối liên hệ ý nghĩa của các sự kiện. Và để gần với thực tại hơn, người ta thường phá vỡ "sự kết thúc". Cái gọi là "kết cấu mở", "có nhiều kết cục", tức là muốn thủ tiêu kết cục, không muốn đem kết cục để dạy đời.

Nếu ta hiểu truyện kể là chuỗi sự kiện có mối liên hệ có ý nghĩa thì truyện kể nào cũng phải có câu chuyện. Cái gọi là truyện kể mà không có chuyện chỉ là một dạng truyện kể, trong đó mối liên hệ nhân quả không đóng vai trò chi phối hay đã bị làm cho mờ nhạt.

1.3. Từ lí thuyết motif, chức năng đến ngữ pháp của truyện kể

Để tìm hiểu cơ chế biểu hiện ý nghĩa của truyện kể mà không cần viện đến quan hệ nhân quả trực tiếp, người ta đã đi tìm các đơn vị nhỏ nhất của truyện, thay vì đi tìm năm thành phần truyền thống: giới thiệu – thắt nút – phát triển – cao trào – mở nút.

Do nhu cầu nghiên cứu ảnh hưởng của các thần thoại, truyền thuyết cổ đại đối với sự phát triển văn học về sau, A.N. Veselovski đã tách từ cốt truyện ra các motif như các đơn vị nhỏ nhất của cốt truyện[1]. Ông định nghĩa: "Motif là những công thức (formula) trả lời một cách hình ảnh cho các vấn đề mà giới tự nhiên đặt cho con người từ những thuở nguyên sơ, khắp mọi nơi, hoặc là những ấn tượng về hiện thực được đúc kết nổi bật, hoặc tỏ ra quan trọng và

[1] Motiv là cách viết của tiếng Nga, tiếng Anh viết là motif, motife lại có nghĩa là động cơ. Ở đây chỉ nói motif trần thuật. Formula của ông có các yếu tố, nhưng ý nghĩa thì không chia nhỏ được.

được lặp đi lặp lại"[1]. Ví dụ như mặt trời bị đánh cắp (nhật thực), chim tha lửa trên trời xuống (chớp), mây không làm mưa, suối khô cạn, người lấy thú, biến hình, mụ già ác hãm hại cô gái đẹp, cô gái bị bắt cóc... Motif là đơn vị nhỏ nhất, không thể bị chia tách của tự sự, nhưng có một cấu trúc nghĩa. Sự kết hợp các motif như thế lại với nhau tạo thành cốt truyện. Khi sử dụng lại các motif để sáng tác, chúng được biến đổi hình hài.

Các motif là các đơn vị cố định, thể hiện một nội dung nào đó, như là đề tài, chủ đề, được sử dụng nhiều lần, là một hiện tượng phổ biến không chỉ trong văn học dân gian, mà cả trong văn học viết. Ví dụ như bán mình chuộc cha, tham vàng bỏ nghĩa, vua ép gả công chúa, cống người đẹp cho ngoại bang... Do đó, vận dụng khái niệm motif là một phương pháp hữu hiệu, bởi motif vừa có quan hệ, có tình huống, vừa có ý nghĩa. Ví dụ, motif vợ bỏ chồng trong *Evgeni Onegin* của Pushkin có nội dung khác, còn trong *Anna Karenina* của L. Tolstoy thì lại có ý nghĩa khác. Motif giống như là đơn vị từ ngữ có một nghĩa chung, bất biến, được nhà văn cụ thể hoá thành tác phẩm cụ thể. Người đọc phải nhận ra cái motif đó trước khi tìm hiểu cụ thể tác phẩm.

Chẳng hạn, tiểu thuyết hiện đại vẫn sử dụng các motif huyền thoại và làm cho tác phẩm có chiều sâu. Tiểu thuyết *Âm thanh và cuồng nộ* của W. Faulkner có 4 chương, thời gian phát sinh tình tiết trong mỗi chương là 2 tháng 6 năm 1910 và các ngày 6, 7, 8 tháng 4 năm 1928. Ba ngày đầu 6, 7, 8 tháng 4 là ngày trong cuộc đời Giêsu từ thọ nạn đến phục sinh, chương cuối là ngày thứ 8 của lễ Mình Thánh năm ấy. Nhà văn xây dựng mối liên hệ 4 ngày trong lịch sử gia đình Compson với 4 ngày chịu nạn của Chúa, tạo thành một ẩn dụ. W. Faulkner cho biết trước khi viết tiểu thuyết này, ông đã có một hình ảnh: một cô gái bé bỏng, không cha mẹ, không ai thương cô, chăm sóc cô, đồng cảm với cô, thế là cô bò theo ống xả nước mà chạy trốn khỏi "nhà" của mình. Ông xem đó là bức tranh tượng trưng. Ngày Quentin bỏ trốn là ngày Giêsu phục sinh...

---

[1] A.N. Veselovski, *Thi pháp học lịch sử*, NXB Cao đẳng, M., 1989, tr. 301.

1.4. Lí thuyết chức năng

Lí thuyết *Hình thái học truyện cổ tích thần kì Nga* của V. Propp, theo tôi, thực chất là cuộc đi tìm các motif và ý nghĩa của các đơn vị motif. Mặc dù, V. Propp đã kịch liệt chống lại lí thuyết motif của Veselovski để theo lí thuyết chức năng, nhưng thực ra ông đã chia motif theo phép nhị phân của ngữ học. Ông bỏ qua motif cụ thể để chọn motif bất biến (đối lập lời nói và ngôn ngữ, ông chọn ngôn ngữ. Sau này, trong sách *Những căn rễ của sáng tác dân gian,* ông lại trở về với khái niệm motif). Cái gọi là "chức năng" là ý nghĩa, còn cấu trúc là mối liên hệ của chúng. Cấu trúc của truyện cổ tích, theo Propp là: 1) Chức năng của nhân vật trong truyện là bất biến, dù nhân vật là ai; 2) Đối với truyện cổ tích thần kì, số lượng chức năng là hữu hạn; 3) Thứ tự các chức năng là bất biến; 4) Mọi truyện cổ tích thần kì về cấu trúc đều chung một loại hình. Phương pháp của Propp là trừu tượng hoá các nhân vật cụ thể để xác lập hệ thống các chức năng mang nghĩa bất biến.

Khái quát hơn 100 truyện cổ tích thần kì Nga, ông xác lập một bảng 31 chức năng sau"[1]:

Thứ tự	Tên gọi chức năng hành động
1	Nhân vật chính đi vắng (hay cần có một cái gì)
2	Sự ngăn cấm (dặn dò không được làm gì)
3	Sự vi phạm (quên lời dặn, làm trái lệnh)
4	Sự dò la (hỏi han...)
5	Sự tiết lộ (vô tình hay hữu ý)
6	Sự đánh lừa (lừa hoặc bị đánh lừa)
7	Sự dính líu (vô tình hay hữu ý tiếp tay cho đối thủ)

[1] V.Ja. Propp, *Hình thái học truyện cổ tích thần kì Nga*, M., 1969, *Tuyển tập V.I. Propp*, Tập 1, Chu Xuân Diên dịch, Đỗ Lai Thuý biên soạn, NXB Văn hoá dân tộc, Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật, Hà Nội, 2003.

Thứ tự	Tên gọi chức năng hành động
8 (a)	Sự làm hại (cho nhân vật chính)
9	Làm môi giới (loan tin, sai phái, ra lệnh)
10	Hành động chống lại (đồng ý hoặc đối phó)
11	Sự rời khỏi (nhân vật chính ra đi)
12	Chức năng thử thách của người cho
13	Phản ứng của nhân vật chính
14	Nhận được vật thần kì
15	Sự di chuyển giữa hai nơi
16	Giao tranh
17	Sự đánh dấu (để sau này nhận ra)
18	Sự chiến thắng (đối thủ thua)
19	Sự thiếu thốn được khắc phục (tìm được vật quý)
20	Sự trở về
21	Sự truy nã
22	Sự thoát thân
23	Chuyến viếng thăm bí mật
24	Sự đòi hỏi vô lí (của nhân vật giả mạo)
25	Việc khó khăn (thử thách, ra điều kiện...)
26	Sự giải quyết (đáp ứng xong thử thách)
27	Sự nhận ra
28	Sự vạch mặt (nhân vật giả)
29	Sự biến hình (nhân vật chính trưởng thành, già dặn)
30	Sự trừng trị
31	Đám cưới (được ban thưởng)

Các chức năng trên có thể quy về 6 nhóm (đơn vị)

Từ 1 – 7: Tình huống chuẩn bị

Từ 8 – 10: Sự việc hoá phức tạp

Từ 11 – 15: Nhân vật chính di chuyển

Từ 16 – 19: Chiến đấu và chiến thắng

Từ 20 – 26: Trở về

Từ 27 – 31: Được nhận ra và kết hôn

Các nhân vật cũng được trừu tượng hoá thành các nhóm hành động, chứ không xem xét nhân vật cụ thể. Theo ông, truyện chỉ có bảy loại nhân vật, hay là bảy loại vai trò:

– Kẻ địch thủ

– Kẻ ban tặng

– Kẻ trợ thủ

– Kẻ được tìm kiếm

– Kẻ được phái đi

– Nhân vật chính

– Nhân vật chính giả

Một nhân vật có thể đóng hơn một vai trò, một vai trò cũng có thể do hai ba nhân vật đóng. Quan niệm xem nhân vật như những vai trò là một tư tưởng sâu sắc mới mẻ, sau này được nhiều người nghiên cứu phát triển. Trước đây, người ta chỉ thấy nhân vật là hình thức để phản ánh một nội dung xã hội nào đó. Các khái niệm chức năng, trật tự, kẻ hành động có thể giúp miêu tả cấu trúc kí hiệu của tác phẩm tự sự cụ thể.

Ví dụ, truyện *Cây khế* sử dụng các chức năng sau:

8. (a) Người em nghèo	(thiếu thốn tài sản)
9. Đại bàng ăn khế	(môi giới, khả năng đền bù)
10. Người em đồng ý	(hành động phản ứng)
11. Người em theo chim	(Sự rời khỏi)

12. Người em thoả mãn thử thách (Thử thách)

18. Người em giàu có (Sự chiến thắng)

23. Người anh giả thiếu thốn (chuyến viếng thăm bí mật)

25. Đại bàng ăn khế và ra điều kiện (thử thách)

26. Người anh theo chim (đồng ý thử thách)

27. Người anh lộ lòng tham (sự vạch mặt)

30. Người anh rơi xuống biển chết (Sự trừng trị)

Truyện *Cây khế* chỉ sử dụng 11 chức năng, thuộc loại rất đơn giản.

Theo chúng tôi, Propp chỉ ra các nhóm chức năng cụ thể có tính loại hình, có ý nghĩa như là hệ thống các motif tổng quát. Các truyện cụ thể đem so vào sẽ cho thấy nó chỉ sử dụng một số motif trong hệ thống đó. Đem truyện cổ tích các dân tộc so vào các chức năng ấy cũng cho thấy truyện một dân tộc này khác truyện dân tộc kia bởi sự sử dụng một số lượng chức năng hữu hạn, đặc trưng. Ví dụ, so sánh các chức năng ấy với các chức năng tương tự trong truyện cổ tích thần kì Việt Nam, có thể nhận thấy đặc điểm của truyện Việt Nam. Chẳng hạn, có người đã nhận xét truyện cổ tích Việt Nam mang đậm không khí sinh hoạt đời thường, ít không khí hư ảo, phi hiện thực của cổ tích Nga. Truyện người Việt hầu như không có mụ phù thuỷ, không có gã khổng lồ. Việc gây hại trong truyện Việt thường là tranh công, giết người, giết con vật, vu oan bỏ ngục, cướp chồng, cướp vợ... khá đời thường, khác với việc gây hại trong truyện cổ tích Nga như kẻ đối thủ làm hỏng hạt giống, đánh cắp ánh sáng ban ngày, phù phép làm cho người hoá đá... mang tính chất thần thoại, thơ mộng. Việc thử thách trước khi ban tặng vật thần kì trong cổ tích Nga cũng oái oăm, như vắt sữa một con sư tử cái, nhổ sợi lông trên đầu con quỷ dữ một mắt, lấy bông hoa màu nhiệm do tên khổng lồ canh giữ. Truyện cổ tích người Việt không có các chi tiết loại mạo hiểm đó. Các vật thần kì mà nhân vật cổ tích Việt có được thường là do gặp may, do người ban tặng rủ lòng thương, hoặc do người xin có làm việc tốt, việc thiện từ trước, được cho để trả ơn vì đức độ. Như vậy là phép màu và đồ vật thần kì mà nhân vật cổ tích Việt có được là do tình nghĩa, đức độ

là chủ yếu, chứ không do tài năng, khôn khéo, mạo hiểm mà có. Nhân vật truyện Việt Nam ít phiêu lưu, ít có cuộc ra đi qua những vương quốc khác, ít đánh nhau, ít truy nã và thoát thân, biến hình. Truyện Việt, ngoài kết thúc bằng kết hôn, còn nhiều trường hợp kết thúc bằng bi kịch, nhân vật chết hoặc hoá đá, hoá cây, hoá chim... [1]

1.5. Lí thuyết chủ đề và đơn vị chức năng truyện kể

Nhà lí thuyết Nga Boris Tomashevski, trong sách *Lí luận văn học, Thi pháp học* (1925), đã xây dựng lí thuyết motif chủ đề tự sự. Ông xem truyện kể là một thống nhất về chủ đề. Chủ đề là cái mà câu chuyện muốn biểu đạt, một cái gì thống nhất và cấu tạo từ nhiều yếu tố chủ đề nhỏ[2]. Các chủ đề ấy được sắp xếp theo hai kiểu: 1) Theo mối liên hệ nhân quả, thời gian giữa các chất liệu chủ đề. 2) Sự sắp xếp đồng thời hay thay thế nhau các chủ đề không có mối liên hệ nội tại. Trường hợp thứ nhất sẽ là câu chuyện (fabula) trong truyện vừa, tiểu thuyết, trường ca tự sự. Trường hợp thứ hai là tác phẩm miêu tả, biểu hiện, như trữ tình, du kí, miêu tả. Tác phẩm có tính chuyện bắt buộc phải có tính nhân quả và tính thời gian. Mối liên hệ giữa các nhân vật trong một thời điểm thì gọi là tình huống. Tình huống điển hình là các nhân vật chống đối nhau. Truyện vận động theo sự thay đổi của tình huống thông qua các âm mưu chống đối, mâu thuẫn càng gay gắt, càng căng thẳng. Căng thẳng cao độ đến đỉnh điểm thì mở nút, kết thúc. Song để cho tác phẩm hấp dẫn thì phải tổ chức các sự kiện theo trật tự nghệ thuật. Đó là trật tự truyện kể phụ thuộc vào tổ chức chủ đề, tức là yếu tố có khả năng kết hợp mọi yếu tố vào một thể thống nhất. Các chủ đề đó có thể là: "trời đã tối", "Rascolnikov đã giết chết mụ già", "nhân vật đã chết"... Các motif này rất khác với motif trong truyện cổ tích (xin so sánh với motif của Veselovski nêu trên). Các motif chủ đề ấy chia ra làm motif quan hệ (hành động nhân vật không thể thiếu được), các motif tự do (chỉ các motif mà nếu

---

[1] Xem thêm Tăng Kim Ngân, *Cổ tích thần kì người Việt, đặc điểm cấu tạo cốt truyện*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1991. Đỗ Bình Trị, *Truyện cổ tích thần kì Việt đọc theo hình thái học truyện cổ tích của V. Ja. Propp*, NXB ĐHQG TP. HCM, 2006.

[2] B. Tomashevski, *Lí luận văn học, Thi pháp học* (1925), NXB Aslent Prress, M., 2003, tr. 179.

xoá bỏ đi vẫn không ảnh hưởng câu chuyện nhân quả), với motif chủ đề, thì câu chuyện là tổng thể liên hệ logic, nhân quả, thời gian, còn truyện kể là tổng hợp các motif trong tính liên tục và liên hệ như thế, như chúng được đưa vào tác phẩm. Truyện kể là toàn bộ tổ chức nghệ thuật. Với sự phân biệt này, người ta có thể loại hình hoá các câu chuyện của mỗi thời. Ví dụ, những năm 20 thế kỉ XIX, trong văn học Nga, nổi lên câu chuyện về tình yêu đối với cô gái vùng đất khác (Kavkaz), đến những năm 40 lại nổi lên câu chuyện về những viên chức nghèo. Người ta cũng dựa vào các motif tự do để nghiên cứu sự khác biệt về phong cách của các trào lưu văn học. So sánh *Truyện Kiều* của Nguyễn Du với *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm tài nhân, ta thấy hai truyện không khác mấy về câu chuyện, Nguyễn Du đã tước bỏ nhiều tình tiết, nhưng còn khác nhau về các motif tự do.

Nhà kí hiệu học Pháp Roland Barthes đầu tiên đem kết hợp vận dụng lí thuyết motif của B. Tomashevski và V. Propp để xây dựng mô hình cấu trúc truyện kể. Do truyện kể là một thế giới rất đa dạng, phong phú, muốn tìm hiểu chúng cần phải có các công cụ có tính phổ biến, vì thế Barthes đi tìm con đường mới. Kết hợp lí thuyết motif và lí thuyết chức năng, dùng kí hiệu học, ngôn ngữ học làm phương pháp luận, R. Barthes trong công trình *Dẫn luận phân tích cấu trúc truyện kể* (Introduction à l'analise structurale des récits), 1968[1] đã có cách nhìn mới. Ông chia cấu trúc truyện kể làm ba tầng. Tầng chức năng, tầng hành động và tầng trần thuật. Phương pháp của Barthes là kí hiệu học giao tiếp, xem tự sự là một phương thức giao tiếp của con người. Đây là phương diện mới nhất đương thời. Tầng trần thuật, chúng tôi sẽ nói ở chương sau. Theo quan niệm của chủ nghĩa cấu trúc, nên xem các hình thức tự sự như là lời nói, thì nhiệm vụ nhà nghiên cứu là đi tìm cái ngữ pháp bất biến của tự sự. Nếu đơn vị lớn nhất của ngữ pháp là câu, thì truyện kể là "một câu dài" và ông tìm cách phân tích các thành phần của loại câu dài này. Ông đem truyện kể phân giải thành những đơn vị nhỏ nhất, rồi chia các đơn vị này làm hai loại. Các đơn vị làm thành truyện kể gọi là chức năng; các đơn vị chỉ thuyết minh nhân vật, hoàn cảnh gọi là

[1] Nguyên đăng trên tạp chí *Communication* số 8/1968, Xem bản dịch của Tạ Lập Tân, trong sách *Luận văn kí hiệu học,* do Triệu Nghị Hành soạn.

đơn vị chỉ thị. Các đơn vị chức năng lại chia làm hai loại. Các chức năng tạo thành cốt truyện theo nghĩa truyền thống, ràng buộc nhau chặt chẽ thì gọi là đơn vị hạt nhân. Các đơn vị góp phần thúc đẩy hành động thì gọi là xúc tác hay vệ tinh. Như vậy, ông đã cho thấy cốt truyện chỉ là một bộ phận lõi của truyện kể, trong khi đó truyện kể còn bao gồm nhiều đơn vị khác nữa (chỉ thị, xúc tác). Lấy truyện *Người con gái Nam Xương* của Nguyễn Dữ làm ví dụ, các chức năng hạt nhân gồm: 1) Chàng Trương nghi oan cho vợ là Vũ nương. 2) Vũ nương đau khổ tự tử ở bến Hoàng Giang. 3) Trương vô tình phát hiện mình sai lầm, hối hận. 4) Trương lập đàn giải oan cho vợ. Chức năng xúc tác là các chi tiết về tính tình hay ghen của Trương, những lời nói của nhân vật, lời của bé Đản. Các đơn vị chỉ thị cũng được chia làm hai loại: loại đánh dấu, ghi đặc điểm cá nhân, hoàn cảnh, ví như Vũ Nương tính tình thuỳ mị, chăm sóc mẹ chồng; loại thông tin chỉ các số liệu, như chiến tranh, thời gian ba năm. Lí thuyết chức năng của Barthes cũng như lí thuyết motif của Tomashevski cho thấy vai trò của truyện kể lớn hơn nhiều so với cốt truyện. Đồng thời, dựa theo các đơn vị chức năng, người ta có thể nhận ra các phong cách truyện kể. Chẳng hạn, nếu truyện kể chỉ tập trung vào đơn vị hạt nhân (motif động) thì ta có phong cách tính truyện cao; nếu tập trung vào đơn vị xúc tác thì tuy cốt truyện có phần rời rạc song truyện kể rất phong phú, như các truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết; nếu gia tăng yếu tố chỉ thị thì sẽ có loại tiểu thuyết phân tích tâm lí, như kiểu *Hồng lâu mộng, Kim Bình Mai*. Nếu gia tăng yếu tố thông tin thì có loại tiểu thuyết kiểu như *Đến ngọn hải đăng* của V. Woolf, *Thuốc* của Lỗ Tấn. Nhìn chung lí thuyết motif và chức năng tuy đã mở rộng khái niệm truyện kể, song đến nay vẫn còn là khâu yếu, ít được phát triển.

1.6. Lí thuyết ngữ pháp tự sự

Các học giả phương Tây đánh giá rằng: "V. Propp đã xác lập ngữ pháp và cú pháp cho một thể loại tự sự"[1]. Một số tác giả như A. Greimas. C. Bremond. Tz. Todorov phát triển cách làm của Propp. Ju. Lotman nhận xét: "Mọi ý đồ

[1] Robert Scholes, *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*, Yales, 1974. Bản dịch tiếng Trung của Lưu Dự, NXB Tam Liên, Bắc Kinh, 1988.

mở rộng mô hình của Propp để vận dụng vào tác phẩm ngoài folklore đều không thành công".

1.6.1. Ngữ pháp logic truyện kể của Claude Bremond

Tiếp nhận ảnh hưởng của Propp, nhưng Bremond cũng nhận thấy Propp có những trùng lặp, thiếu chặt chẽ. Ông không quan tâm câu chuyện, mà quan tâm logic của câu chuyện như một cấu trúc chiều sâu. Trong sách *Logic tự sự* (1973)[1], ông cho rằng đơn vị nhỏ nhất của câu chuyện không phải là chức năng mà là chuỗi. Mỗi chuỗi về mặt logic có ba chức năng. Chức năng 1: một tình huống hàm chứa khả năng hành động hay sự kiện; chức năng 2: một hành động được thực hiện thành sự kiện; chức năng 3: kết quả của hành động. Có thể xem mỗi chuỗi như thế là cấu trúc một sự kiện, cũng là cấu trúc một tự sự. Nếu chỉ các tình huống nối tiếp nhau mà thiếu nhân quả thì không phải tự sự. Nhưng chức năng 2 có thể có hai khả năng: hành động và không hành động; chức năng 3 có hai khả năng: thành công và thất bại. Một câu chuyện tối thiểu phải là một chuỗi có ba chức năng. Ví dụ, A yêu B, A tỏ tình; B cũng yêu A, hai người kết hôn; hoặc ngược lại, A yêu B, B không yêu A; A thất tình, đau khổ. Hoặc A yêu B, nhưng không dám tỏ tình, kết quả đau khổ nhìn B yêu C. Ngoài chuỗi cơ bản có chuỗi phức hợp, liên kết nhiều chuỗi theo các hình thức. Ví dụ, kết hợp liên tiếp: Kết quả của chuỗi 1 sẽ là chức năng 1 của chuỗi 2. Ví dụ, A thất tình, gặp C, A yêu C, hai người kết hôn.

Hoặc kết hợp chêm vào. Ví dụ, A yêu B, tỏ tình với B, nhưng B yêu C. C với A mâu thuẫn. Hoặc kết hợp song song. Ví dụ, A yêu B, tỏ tình với B, đồng thời A đã có vợ, quan hệ với vợ trục trặc. Lại có chuỗi tình hình xấu đi hoặc tốt lên, hoặc tuần hoàn nối nhau. C. Bremond hình dung truyện kể như một mối liên kết của các chuỗi như liên kết câu trong ngữ pháp văn bản. Cách này giúp truyện kể sinh động hơn, thoát khỏi cách hiểu xơ cứng kiểu như "Gặp gỡ – tai biến – đoàn tụ" đem vận dụng vào *Truyện Kiều*. Thực tế,

---

[1] Xem tóm tắt của R. Scholes trong sách *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*, Yale University Press, 1974, Lưu Dự dịch, NXB Tam Liên, Bắc Kinh, 1988, tr. 149 – 158.

Truyện Kiều là một liên kết nhiều chuỗi truyện kể, như truyện chơi xuân, truyện gặp mả Đạm Tiên, gặp Kim Trọng, truyện nằm mơ, truyện bỏ quên chiếc thoa, truyện trao tín vật, truyện thề nguyền... Tuy nhiên, truyện kể của Bremond xoay quanh trục khả năng – hành động – kết quả, tức theo quan hệ nhân quả của câu chuyện, trong khi đó, truyện kể thực tế có thể bắt đầu từ kết quả kể ngược lên nguyên nhân; truyện kể của ông thiên về hành động trong khi tiểu thuyết hiện đại có nhiều nhân vật không hành động, mà xuất hiện loại nhân vật chủ đề. Vì thế, lí thuyết của ông chỉ thiên về cấu trúc logic thuần duy lí.

1.6.2. Lí thuyết mô hình vai và hình vuông ngữ nghĩa của Greimas

A.J. Greimas, trong sách *Cấu trúc ngữ nghĩa học* (1966) và *Ý nghĩa* (1970), trình bày lí thuyết tự sự có nhiều cấp độ: cấp độ bề ngoài và cấp độ nội tại. Cấp độ bề ngoài chia làm hai lớp: Văn bản ngôn từ, cấu trúc ngôn ngữ. Cấp độ nội tại chia làm hai lớp: ngữ pháp bề mặt và ngữ pháp nền tảng. Ngữ pháp bề mặt gồm biểu hiện vật thể và hành động nhân bản. Ngữ pháp nền tảng gồm các thao tác quan niệm. Ở đây, ông trình bày mô hình vai và hình vuông ngữ nghĩa của tự sự. Nếu ngữ pháp tự sự của Bremond và Barthes chủ yếu dựa vào sự lựa chọn của nhân vật vào thời điểm then chốt thì Greimas đi theo hướng khác. Ông dựa vào nguyên tắc đối lập nhị nguyên của ngôn ngữ học Saussure. Trong đó, "khác biệt là cở sở để sản sinh ý nghĩa", "chúng ta tri nhận khác biệt", "dựa vào tri nhận đó, thế giới hình thành trước mắt ta". Cụ thể vào phương diện ngôn ngữ, "1. Cảm nhận khác biệt tức là nói ít nhất phát hiện hai từ với tư cách là hai đối tượng đồng thời có mặt", mà suy luận tiếp theo là: "1. Một từ đơn độc có mặt không có ý nghĩa", đó là tư tưởng về đối lập nhị nguyên mà các nhà ngữ học thống nhất. Tự sự học của Greimas hoàn toàn quán triệt tư tưởng này[1]. Ông không nghiên cứu nhân vật, mà nghiên cứu vai, vai như là kẻ hành động (actant). Điều này có truyền thống từ Aristote, vai hành động quan trọng hơn nhân vật.

---

[1] Greimas A.J, *Ngữ nghĩa học cấu trúc chủ nghĩa*, NXB Tam Liên, Bắc Kinh, 1999, tr. 20 – 22.

Một vai có thể do nhiều nhân vật khác nhau thực hiện, một nhân vật cũng có thể một lúc đóng nhiều vai. Bằng cách đó mà có thể rút gọn số vai. Greimas rút gọn mô hình 7 nhân vật của Propp xuống còn 6 vai (actant), chia làm ba cặp đối lập, gồm:

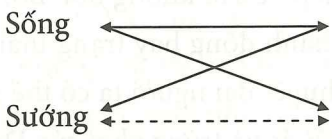
1. *Chủ thể và khách thể*: Chủ thể là một nhân vật, khách thể có thể là một nhân vật, một mục đích, khát vọng, một đồ vật... Ví dụ, trong truyện *Cây tre trăm đốt*, anh Khoai là chủ thể, khách thể là con gái phú ông. Trong truyện *Chí Phèo*, Chí là chủ thể, khách thể của Chí là khát vọng muốn làm một người lương thiện. Trong truyện *Chữ người tử tù*, chủ thể là quản ngục, khách thể là chữ đẹp, thư pháp có giá trị của Huấn Cao.

2. *Kẻ thúc đẩy và người thụ hưởng* (Sender and Receiver): Chủ thể theo đuổi một mục đích, tất phải có một sức mạnh thúc đẩy, còn người thụ hưởng thành quả thường là chủ thể. Kẻ thúc đẩy thường là xã hội, nhu cầu, thời đại, số phận, ý muốn. Ở anh Khoai là nhu cầu tự nhiên, ở Chí Phèo là cuộc sống khổ nhục của hắn, đối với quản ngục là tình yêu cái đẹp. Về lí thuyết, chủ thể và kẻ thúc đẩy quan trọng hơn khách thể và người thụ hưởng, bởi nó là động lực của câu chuyện. Nhưng thực tế thì có thể phức tạp vì một vai mà có thể do nhiều nhân vật khác nhau đảm nhiệm.

3. *Trợ thủ và địch thủ* (Helper and Opponent): Các vai trên đều có quan hệ trực tiếp với khách thể, không thể vắng mặt trong truyện. Nhưng thiếu vắng trợ thủ và đối thủ thì câu chuyện lại quá tẻ nhạt. Đối với anh Khoai, phú ông vừa là trợ thủ vừa là địch thủ. Vai trợ thủ còn do ông tiên và câu thần chú. Trong *Chí Phèo,* trợ thủ là Thị Nở, địch thủ là bá Kiến, bà cô Thị Nở với quan niệm lạc hậu. Trong *Chữ người tử tù,* trợ thủ là Huấn Cao và đám tay chân, các tử tù, địch thủ là pháp luật nơi giam tử tù. Kẻ thúc đẩy khác trợ thủ ở chỗ nó quán xuyến toàn truyện, còn trợ thủ thì chỉ có vai trò trong thời điểm nhất định. Kẻ thúc đẩy nằm ở bề sâu, còn trợ thủ thì hiện ra bề mặt; kẻ thúc đẩy thường chỉ có một, mà trợ thủ thì có thể có nhiều, trường hợp kẻ thúc đẩy tiêu cực (như xúi làm việc ác) cũng có quan hệ như kẻ thúc đẩy tích cực. Xác lập được mô hình 6 vai như trên, về cơ bản, ta có thể nắm bắt được ý nghĩa và chức năng của các vai trong truyện. Đây là mô hình,

do đó, nó buộc phải giản lược. Khi vận dụng, cần nhận rõ sự biến hoá của các nhân vật khi đóng các vai. Dù vậy, mô hình này thiếu truyện kể, không thể giải thích được sự phong phú, tinh vi của tiểu thuyết. Ví dụ, theo mô hình trên, không thể giải thích được Chí Phèo muốn thông qua Thị Nở để làm lại cuộc đời, nhưng đã thất bại và tự sát,

Là một nhà kí hiệu học, Greimas muốn tìm ra cơ chế sinh nghĩa, theo chủ nghĩa cấu trúc, ý nghĩa không phải do gán từ bên ngoài, mà nảy sinh từ bên trong do hệ thống quy tắc chi phối. Hình vuông ngữ nghĩa có thể coi là tế bào nảy sinh mọi nghĩa. Mô hình đối lập nhị nguyên, giống như mọi công thức tư duy khác đều có điểm bất cập, song tính phổ biến và hợp lí của nó thì không nên nghi ngờ. Theo Greimas, ý nghĩa của văn bản tự sự có được là do nó có các loại quan hệ. Các quan hệ đó có thể được miêu tả bằng một hình vuông ngữ nghĩa như sau. Giả định mọi nhân vật đều hoạt động trong khoảng sống – chết, ta có cặp đối lập sống – chết. Trong khoảng ấy lại có nhiều cặp quan hệ khác vừa mâu thuẫn, vừa bổ sung, ví như hạnh phúc – bất hạnh, vinh – nhục, thiện – ác... Sơ giản, ta có:



Quan hệ sống – chết, sướng khổ là đối lập, quan hệ sống – khổ, sướng – chết là mâu thuẫn; quan hệ sống – sướng, chết– khổ là bổ sung. Cặp đối lập là cơ bản, cặp mâu thuẫn là phụ trợ. Greimas gọi hình vuông này là cấu trúc chiều sâu của tự sự, là một phương thức để tư duy tìm nghĩa. Bản thân nó là "rỗng", nhưng nếu đem quan hệ cụ thể của truyện kể nhập vào thì có thể nhìn ra ý nghĩa của nó. Khi áp dụng, cũng cần lựa chọn chính xác, tránh áp đặt mới mong tìm thấy đối lập cơ bản. Ví dụ, trong truyện *Chí Phèo*, đời Chí trải qua hai giai đoạn đều nằm trong đối lập thiện – ác. Lúc đầu, Chí từ người lương thiện bị biến thành con quỷ dữ; đoạn sau khổ sở vì kiếp sống đâm thuê chém mướn, Chí lại muốn trở thành người lương thiện, nhưng Chí đã không thể là người lương thiện được nữa. Cái chết tự sát kết thúc bi kịch của Chí Phèo, hắn được giải thoát.

Lí thuyết tự sự của Greimas chỉ quan tâm quan hệ không gian, không quan tâm thời gian, là phương diện cơ bản nhất của tự sự; ông cũng chỉ xét cấu trúc bề sâu mà không xét bề mặt với tính chất thẩm mĩ của tự sự; mặt khác, lại do thích khái quát bằng các công thức bảng biểu toán học, xa lạ với khoa học xã hội, do đó hạn chế không ít.

1.6.3. Ngữ pháp tự sự của Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov là người cho rằng, tự sự cũng như mọi hình thức giao tiếp kí hiệu của con người đều có cấu trúc tương tự như ngôn ngữ, gọi là dị chất đồng cấu. Giữa chúng có chung một thứ ngữ pháp phổ quát, do có ngữ pháp phổ quát mà chúng có thể dịch chuyển lẫn nhau. Với quan niệm ấy, ông nghiên cứu ngữ pháp truyện kể. Ông chia truyện kể ra làm ba lớp: lớp ngữ nghĩa, lớp cú pháp, lớp ngôn từ, và ông đi sâu nghiên cứu *cú pháp*. Todorov, giống như mọi nhà cấu trúc chủ nghĩa, đều quan niệm giữa văn học và ngôn ngữ có chung một cú pháp cơ bản. Cú pháp có hai bình diện: bình diện bề mặt và bình diện bề sâu. Bề mặt một câu có thể diễn đạt khác nhau, thành phần khác nhau, mà cú pháp bề sâu không đổi. Bởi trong đó có chủ ngữ, người hành động, vị ngữ chỉ hành động hay trạng thái biến đổi và đối tượng bị tác động. Một cuốn tiểu thuyết dài người ta có thể coi là sự mở rộng một câu đơn. Ví dụ, tiểu thuyết *Tội ác và trừng phạt* của Dostoievski là sự mở rộng của câu "Rascolnikov giết chết mụ già". Hoặc, tiểu thuyết *Đi tìm thời gian đã mất* là mở rộng của câu "Marcel trở thành nhà văn". Vậy là giữa câu đơn và tiểu thuyết có một cấu trúc cú pháp bề sâu tương tự nhau. Trong sách *Ngữ pháp "Câu chuyện mười ngày"* (1969)[1], Todorov xem truyện kể thuần tuý là một cấu trúc ngữ pháp. Theo ông, cú pháp truyện kể có hai đơn vị, một là mệnh đề (proposition), hai là chuỗi (sequence). Mệnh đề là đơn vị cơ bản nhất, nó do danh từ riêng và động từ tạo nên. Ví dụ, X ra đi khỏi nhà, Z bắt cóc X, X là bố của Y. Danh từ riêng biểu thị một con người có địa vị, thân phận; động từ biểu thị hành động và sự phát triển của chuyện;

[1] Xem tổng thuật và bình luận của R. Scholes trong sách *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*, Tlđd.

tính chất của danh từ riêng do tính từ biểu thị. Các thuộc tính này gồm trạng thái (vui, buồn, giận...); phẩm chất (tính cách, ý chí...), và thân phận ((nam, nữ, xuất thân, địa vị...). Động từ biểu thị hành động của nhân vật. Xét trong *Câu chuyện mười ngày*, hành vi chỉ biểu hiện qua ba động từ: 1) Thay đổi tình huống; 2) Phạm tội; 3) Trừng phạt hành vi nhân vật gây nên chuyện. Truyện kể chuyển từ một trạng thái thăng bằng này sang một trạng thái thăng bằng khác. Ví dụ, truyện kể thứ 2 ngày thứ 7 trong tập, chồng Peronela là thợ mộc, cô thường chờ chồng đi làm vắng, tiếp tình nhân ở nhà. Một hôm, chồng về sớm, trong nhà đang có tình nhân. Cô giấu tình nhân trong một cái thùng gỗ, rồi bảo chồng, có người muốn mua thùng gỗ đây, nhưng chê thùng bẩn. Anh chồng vội chui vào thùng lau chùi. Cô vợ cũng thò đầu vào thùng, để phần còn lại ở ngoài cho tình nhân làm tình. Ngữ pháp truyện này như sau: Việc làm của Peronela là phạm pháp, lẽ ra phải trừng phạt. Nhưng, tác giả Boccasio không đi theo hướng trừng phạt, ngược lại, ông cho nhân vật ngụy trang, để hành sự theo thiên tính tự nhiên. Sự trừng phạt như là một tiềm năng, gây nguy hiểm, nhưng nhân vật đã mưu trí vượt qua. Vậy, ngữ pháp của ông là kể một câu chuyện lẽ ra phải trừng phạt, nhưng đã thoát khỏi trừng phạt. Trong ngữ pháp này, quan trọng nhất là động từ, xem nhà văn có xu hướng chọn loại động từ nào để kể. Ví dụ, ngữ pháp truyện tình yêu thường là các động từ sau: Chạy theo đam mê, bị cự tuyệt, sau được tiếp nhận. Truyện kể trinh thám gồm các động từ sau: phạm tội, điều tra, phá án, trừng phạt. Trong đó, động từ chỉ sự chuyển hoá từ trạng thái này sang trạng thái khác rất quan trọng. Có loại chuyển hoá đơn, có loại chuyển hoá kép, gồm nhiều sự chuyển hoá trong các hạng mục nhỏ trong truyện. Ví dụ, truyện cô bé để em trai bị lạc, cô phải đi tìm em về. Trên đường đi tìm gặp các loại trắc trở, cô phải vượt qua các trắc trở để tìm em về. Tìm được em mới hết chuyện. Theo Todorov có sáu loại chuyển hoá giản đơn như sau. 1) Chuyển hoá khả năng, tương ứng với các động từ *nên, cần, phải*; 2) Chuyển hoá ý định, tương ứng với động từ *có ý định, âm mưu, rắp tâm*; 3) Chuyển hoá kết quả, tương ứng với động từ *lấy được vợ, bắt được địch thủ, tìm được vàng*; 4) Chuyển hoá phương thức,

ứng với các động từ *dám, vội, gắng sức, quyết tâm*; 5) Chuyển hoá ngữ thế, tương ứng với các động từ *bắt đầu, đang, kết thúc*; 6) Chuyển hoá trạng thái, danh phận, ứng với các động từ *không phải, không làm, không phạm tội.* Chuyển hoá phức hợp cũng có sáu loại, ví dụ, 1) Chuyển hoá ngoại hình, ứng với động từ *giả vờ, tự xưng*; 2) Chuyển hoá tri nhận, ứng với động từ *phát hiện, nhận ra*; 3) Chuyển hoá miêu tả, ứng với động từ *được cho là, thông báo là*; 4) Chuyển hoá giả định, ứng với các động từ *đoán rằng, cho rằng*; 5) Chuyển hoá chủ quan, ứng với các động từ *tin rằng, chắc rằng*; 6) Chuyển hoá thái độ, ứng với các động từ *vui mừng, căm ghét, ghê tởm.* Lí thuyết ngữ pháp tự sự của Todorov tìm sự tương ứng giữa động từ và mô hình truyện kể, mở ra khả năng nghiên cứu loại hình truyện kể từ phía động từ, ngữ pháp. Lí thuyết chuỗi, mệnh đề giúp hiểu logic bên trong của truyện kể xét về mặt ngôn ngữ. Do quá phụ thuộc vào các phạm trù ngữ pháp của ngôn ngữ mà bị gò bó, chưa tách bạch các bình diện diễn ngôn và câu chuyện và quan hệ tác động của truyện kể đối với câu chuyện. Thực ra, động từ, ngữ pháp tự nó không thể hoạt động nếu không có người kể và hoạt động kể không có nhân vật. Do đó, Todorov chưa đi vào khâu chính yếu của truyện kể. Mặc dù, từ những năm trước, trong công trình *Thi pháp học,* Todorov chính là người đề xuất sự phân biệt câu chuyện và diễn ngôn.

1.6.4. Các tìm tòi khác

Tác giả B. Egôrốp đưa ra khái niệm "bước" trên cơ sở hiểu tự sự như một hành động có mục đích, có mở đầu, có kết thúc, có từng bước dẫn dắt người đọc. Mỗi bước có mở đầu với dự đoán, chờ đợi và kết thúc với một kết quả phù hợp hay không phù hợp dự đoán. "Bước" được hiểu theo tinh thần lí thuyết thông tin: một kết quả trong khi chưa biết đến đoạn cuối của con đường dẫn đến kết quả.

Nhà nghiên cứu phương Đông học Nga B. Riptin cũng nêu khái niệm "bước" trong khi nghiên cứu truyện *Tam quốc diễn nghĩa.* Theo ông, tình tiết Vương Tư Đồ lập kế liên hoàn trừ Đổng Trác có thể chia làm 10 bước (Hồi thứ 9):

(1) Kể tội Đổng Trác: Nghe tin Tôn Kiên chết, Đổng thêm kiêu căng, xây thành Mi Ổ lộng lẫy, xa hoa, giết người tuỳ tiện.

(2) Tư Đồ đặt kế, gồm 4 bước nhỏ:

– Ra vườn sau ngửa mặt khóc lớn, gặp Điêu Thuyền.

– Bức Điêu Thuyền nói thật.

– Kích Điêu Thuyền lên hàng cứu tinh của triều đình.

– Bày đặt kế mĩ nhân.

(3) Hứa gả Điêu Thuyền cho Lã Bố: – Mời tiệc Bố; – Tâng bốc Bố; – Cho Điêu Thuyền ra mời rượu; – Hứa gả Điêu Thuyền cho Lã Bố.

(4) Đem Điêu Thuyền cho Đổng Trác: – Mời Trác dự tiệc tại nhà; – Tâng bốc Trác lên bậc Đế; – Cho Điêu Thuyền ra múa; – Đem Điêu Thuyền cho Trác.

(5) Bố và Trác nghi kị và đánh nhau: – Tư Đồ bảo Bố là Trác đón con dâu; – Bố thấy Điêu Thuyền trong buồng Trác; – Bố gặp Điêu Thuyền khi Trác ngủ, bị Trác đuổi; – Bố thừa cơ gặp Điêu Thuyền tại Phụng Nghi Đình; – Bị Trác phát hiện, bố con đánh nhau.

(6) Tạm hoà hoãn: – Trác muốn đem Điêu Thuyền cho Bố, Điêu Thuyền đòi chết, lại thôi; – Lý Nho khuyên trả Điêu Thuyền, Trác cự tuyệt.

(7) Tư Đồ khích Bố giết Trác: – Trác đem Điêu Thuyền về Mi Ổ, Bố trông thấy. Tư Đồ khích: – Thiên hạ cười tướng quân đó; – Bố muốn đánh; – Tư Đồ giả khuyên can; – Lại tâng bốc Bố lên hàng trung thần nhà Hán.

(8) Tư Đồ bày mưu giết Trác: – Nhân Trác đem Điêu Thuyền về Tràng An.

(9) Hoà hoãn: – Xe Trác gãy một bánh xe, chuyển sang ngựa; Trác hỏi điềm gì, Túc bịp Trác; – Hôm sau có gió bão, Trác hỏi điềm gì, Túc lại bịp; – Đêm ngủ, nghe trẻ con hát bài bi thảm, Trác hỏi điềm, Túc bảo nhà Hán sắp đổ; – Hôm sau, gặp người vác gậy có buộc mảnh vải có vẽ chữ Lã, Trác hỏi điềm, Túc lại bịp, Trác tin.

(10) Giết Trác: Trác vào triều, mọi người đeo gươm, Trác gọi Bố, Bố vào giết Trác.

Các bước khi tiến, khi thoái, khi căng, khi chùng, như từng làn sóng, từng bước đẩy hành động tới đích. Quan niệm này thích hợp để phân tích truyện cổ của Trung Quốc. Đúng như Kim Thánh Thán đã nói, tiểu thuyết hay là tả từ xa tả lại, khi gần đến nơi thì dừng lại, lại từ xa tả lại... Đó thực chất là nghệ thuật tạo đợi chờ gây hấp dẫn. Lí thuyết "bước" đụng chạm đến nghệ thuật kể chuyện.

1.7. Lí thuyết sự kiện

Các lí thuyết motif, chức năng, đơn vị, chủ đề dù quan trọng vẫn không thể coi nhẹ khái niệm sự kiện. Mỗi câu chuyện là một sự kiện trong diễn biến của nó, đồng thời là một sự kiện kể chuyện, vì thế sự kiện được quan tâm đặc biệt. Khái niệm sự kiện đã được biết từ lâu, song nội hàm của nó chưa được minh định rõ rệt.

Từ năm 1970, Ju. Lotman đã nêu vấn đề sự kiện của truyện kể như một phương diện tạo nghĩa đối với nhận thức thế giới. Trong công trình *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* năm 1970, ông đã xác định, sự kiện là cơ sở của truyện kể, là tiêu chí phân biệt văn bản có chuyện (cốt truyện) với văn bản không có chuyện (có sự kiện hay không có sự kiện)[1]. Ju. Lotman nêu định nghĩa "sự kiện trong văn học như là việc nhân vật di chuyển qua ranh giới của trường nghĩa" trong tác phẩm. Ranh giới này có thể có ý nghĩa không gian, đạo đức, tâm lí, nhận thức, thực dụng. Nếu một nhân vật tuy có nhiều hành động, nhưng không có hành động động chạm tới các ranh giới có sẵn, thì nhân vật ấy khẳng định thế giới ấy, không có sự kiện nào xảy ra, không có chuyện. Một nhân vật làm sai lệch, vượt qua ranh giới, thì có sự kiện, và sự kiện được coi là tin mới, chuyện lạ, là nhân tố có tính "cách mạng", nghĩa là làm thay đổi trật tự theo nghĩa tích cực hay tiêu cực[2]. Như thế, khái niệm sự kiện này chính là hành động trong tác phẩm. Cám lấy trộm giỏ tép của Tấm, vi phạm nguyên tắc trung thực tồn tại tiềm ẩn, trở thành kẻ ăn cắp,

---

[1] Lotman Ju. M, *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, NXB Nghệ thuật, M., 1970, tr. 280 – 289, tiếng Nga.

[2] Lotman Ju. M, Xem bản dịch *Kết cấu của tác phẩm văn học* của Lã Nguyên trong sách *Lí luận văn học những vấn đề hiện đại*, NXB Đại học Sư phạm, 2012.

và từ đó trở thành kẻ chống lại đồng loại, kẻ giết người, kẻ tranh chồng người khác và sẽ bị trừng trị. Sự kiện nhỏ trở thành hành động. Công lao của Lotman là nêu định nghĩa về logic ngữ nghĩa của sự kiện và xác lập mối quan hệ sự kiện với mô hình văn hoá, bức tranh thế giới. Sự kiện không phải là hoạt động có mục đích như Hegel nói, nếu có mục đích mà không vi phạm điều cấm thì vẫn không phải là sự kiện. Từ đó có thể tiến hành loại hình hoá sự kiện theo bức tranh thế giới. Nhưng cả định nghĩa của Lotman đều ở bình diện văn hoá không riêng gì văn học. N. Tamarchenco là người định nghĩa sự kiện truyện kể trên cơ sở ý kiến của Hegel và Lotman[1]. "Sự kiện truyện kể là sự dịch chuyển bên ngoài hay bên trong của nhân vật (chuyến đi, hành động, hành vi tinh thần) vượt qua cái ranh giới phân chia không gian được miêu tả thành từng phần hay phạm vi, từng thời điểm của thời gian nghệ thuật, nhằm thực hiện mục đich hay từ bỏ nó hoặc khắc phục các trở ngại". Tamarchenco đã mở rộng hơn khái niệm của Lotman. Từ chối vượt qua trường nghĩa cũng là sự kiện, ví như nhân vật Hoàng trong *Đôi mắt* từ chối đi theo Độ ra vùng tự do. Vượt qua sự rụt rè để bày tỏ tình yêu như trong truyện *Thầy giáo dạy văn* của Tshekhov cũng là sự kiện.

Theo W. Schmid, tính sự kiện trong tự sự như ý kiến của Ju. Lotman chưa nói đến tính nghệ thuật của nó. Theo ông, sự kiện thể hiện dưới nhiều mức độ khác nhau. Tính sự kiện cao nhất, đầy đủ nhất khi sự đổi thay tình huống trong truyện thực sự xảy ra và có kết quả thực tế trong thế giới hư cấu. Nếu nhân vật chỉ mới nghĩ đến sự đổi thay tình huống, ước mơ đổi thay, tưởng tượng ra nó, mà chưa có hành động, chưa có kết quả làm thay đổi thực sự, thì chưa coi là có sự kiện. Đó chỉ là hành vi ước muốn, tuy cũng có ý nghĩa nhưng tính sự kiện yếu. Nếu chỉ mới muốn hành động mà chưa hành động, chuẩn bị hành động hoặc đang thực hiện mà chưa có kết quả, cũng coi như chưa có sự kiện. Kết quả sự kiện phải tiến hành cho đến hết tự sự mới coi là có kết quả, ví như, sự kiện trong truyện cổ tích, truyện trung đại hay tiểu thuyết lãng mạn và tiểu thuyết chủ nghĩa hiện thực cổ điển,

[1] Tamarchenco N, *Thi pháp học, Từ điển thuật ngữ và khái niệm thường dùng*, M., Intrada Kulagin, 2008.tr. 239.

như V. Hugo, H. Balzac, Stendhal, E. Zola, G. Maupassant, Vũ Trọng Phụng, Khái Hưng, Nhất Linh. Chính vì thế mà các sự kiện chưa xảy ra, chưa có kết quả thường được xem là không có sự kiện, "không có chuyện" hoặc tính sự kiện yếu, là đặc điểm của sáng tác kiểu "hậu hiện thực chủ nghĩa" (postrealism, thuật ngữ của Tiupa) của Tshekhov. Ví dụ, trong truyện ngắn của Tshekhov *Người đàn bà và con chó nhỏ,* nhân vật Gurov chán đời ra bờ biển giải khuây gặp người đàn bà cũng thất vọng về tình duyên, họ yêu nhau và hứa sẽ li dị hôn nhân cũ để được lấy nhau trong cuộc sống mới. Nhưng, sau khi trở về, chẳng ai từ bỏ gia đình cũ của mình, họ vẫn sống trong cái thế giới cũ mà họ đã chán. Đó là truyện không có chuyện (sự kiện). Hoặc như trong truyện *Ngôi nhà có căn gác nhỏ,* đỉnh cao xung đột là cuộc tranh cãi có tính chính luận giữa người hoạ sĩ và nữ nhân vật, song không đi đến kết quả nào, coi như không có chuyện. Một truyện khác của Tshekhov kể một người chồng bắt được quả tang thư hò hẹn của vợ với tình nhân, nổi cơn ghen, định bụng sẽ làm to chuyện. Nhưng khi người vợ đến hẹn yêu cầu chồng đưa tiền, người chồng lại đưa tiền cho vợ. Thế là không có sự gì xảy ra, không có kết quả. Đó cũng là truyện không có chuyện[1]. Nhưng xét từ một phía khác, sự kiện rút lui im lặng (tức từ chối) của người chồng, cái sự phản ứng lẽ ra phải có đã không có, đối với ý thức thông thường của người đọc, là một chuyện lạ, nó cũng là sự kiện. Đây là sự kiện đối với ý thức người đọc. Như thế tính sự kiện của văn bản tự sự đạt được mức độ tối đa khi sự biến đổi tình huống được xảy ra trong quy mô toàn tác phẩm hư cấu. Các biến đổi nhỏ, không đáng kể không làm nên tính sự kiện. Việc xem một

[1] Nhà nghiên cứu Trung Quốc Ôn Nho Mẫn (Đại học Bắc Kinh) trong sách *Nghiên cứu các hiện tượng văn học những năm 80,* Đại học Bắc Kinh, 1988, khi nói đến hiện tượng truyện không có chuyện trong văn học Trung Quốc đương đại đã nhận xét rằng, sở dĩ "truyện không có chuyện" là vì có ba đặc điểm sau. Một là tình tiết không có độ dài, không tạo cảm giác phức tạp; hai là độ dốc của sự kiện ít, khoảng cách cao thấp không đáng kể; ba là không có các sự kiện va đập bên ngoài như chiến đấu, đấu tranh xủng xoảng. Các nhận xét đúng, nhưng thiên về cảm tính. Nhưng ông khẳng định hiện tượng trên là phong cách, trên thực tế, không thể có truyện mà không có chuyện được. Trong sách *Môn tiểu thuyết,* NXB Tác gia, Bắc Kinh, 2002, tác giả này khẳng định: câu chuyện là thuộc tính bất biến của tự sự. Quan điểm này thống nhất với quan điểm của E.M. Forster.

thay đổi tình huống nào đó là sự kiện phụ thuộc vào bức tranh thế giới của kiểu văn hoá theo quan niệm Lotman và phụ thuộc vào hệ giá trị của nhân vật hoặc của chủ thể tiếp nhận tự sự.

Sự kiện thực tế thường có hai loại. Loại biến đổi trong không gian, thời gian và loại thay đổi trong tâm trí. Đó là sự thay đổi trong nhận thức, tâm hồn nhân vật như là sự bừng ngộ, sự thức tỉnh. Trong *Thi pháp học,* Aristote viết: "Toàn bộ vui buồn của nhân sinh đều thể hiện trong hành động của nhân vật". Điều đó không hoàn toàn đúng, bởi vui buồn của nhân sinh thể hiện trong tâm tình, suy nghĩ thầm kín, trong hoạt động nội tâm. Vì Aristote chưa hề thấy tiểu thuyết nên ông chưa tính đến sự kiện tâm trí. Ví như, sự kiện "phục sinh tâm hồn" của Raskolnikov trong *Tội ác và trừng phạt* của Dostoievski, sự "bừng ngộ" về ý nghĩa cuộc sống ở Pie Bezukhov trong *Chiến tranh và hoà bình* của Tolstoy, hay sự tự nhận ra tội lỗi của anh em nhà Karamazov trong tiểu thuyết cùng tên của Dostoievski. Truyện ngắn của Tshekhov chủ yếu là thể hiện các sự kiện tâm trí của nhân vật hoặc của người đọc. Nhân vật chưa vượt qua ranh giới của trường nghĩa, song đã nhận ra một chân trời khác tốt đẹp hơn, song không có sức mạnh để vươn tới và vượt qua nó. Đặc điểm này khiến cho ta thấy sáng tác của Thạch Lam, Nam Cao có phần giống với nhà văn hậu hiện thực chủ nghĩa Nga A. Tshekhov.

Schmid nêu ra năm điều kiện thể hiện mức độ của tính sự kiện. *Tính tương đối của sự kiện trong tương quan với các chủ thể, với ngữ cảnh là rất rõ rệt.* Sự kiện xảy ra xét trong tương quan với các chủ thể trong truyện. Truyện ngắn của Tshekhov có tên *Sự kiện* kể chuyện con mèo đẻ một bầy mèo con, rồi con chó Nero ăn cả bầy mèo con ấy. Đối với người lớn trong nhà, đó chỉ là chuyện vặt, đành chịu đựng, chỉ ngạc nhiên là con chó phàm ăn, còn hai đứa trẻ trong chuyện, Vanhia sáu tuổi và Nina bốn tuổi, thì vừa tức, vừa tiếc, tại sao con chó ác thế lại không bị trừng phạt. Như thế, việc con chó ăn lũ mèo con là sự kiện đối với hai đứa trẻ, mà không phải sự kiện đối với người lớn.

Điều kiện thứ hai của sự kiện trong truyện kể là *tính chất không thể đoán trước.* Tính sự kiện càng cao khi sự kiện không thể đoán trước, bất ngờ

đối với người đọc. Tính bất ngờ, nghịch lí là do sự đổi thay mâu thuẫn với dư luận, ý kiến chung của nhân vật và chủ thể tiếp nhận, mâu thuẫn với tiến trình diễn biến. Một biến đổi đã biết trước thì không thể trở thành sự kiện. Tất cả sự kiện trong các tác phẩm hay đều không thể đoán trước. Ví dụ các sự kiện trong truyện *Chí Phèo, Vợ chồng A Phủ* đều không thể đoán trước được[1]. Sự kiện trong các tác phẩm văn học trung đại như *Truyện Kiều, Lục Vân Tiên* do chưa thoát khỏi mô hình tư duy huyền thoại, tính công thức, tính lặp lại, sử dụng lại, mức độ không đoán trước có giảm sút, trong trường hợp đó, tâm lí chủ thể phải được miêu tả, tô đậm, bổ sung chi tiết để tăng cường tính không đoán trước.

Thứ ba là *tính liên tục*. Sự biến đổi tình huống diễn ra trong một quá trình, một chuỗi các tình tiết, cái này tiếp theo cái trước, do đó có tính liên tục. Thông thường, tính liên tục gây chờ đợi, trả lời câu hỏi sự việc rồi sẽ ra sao? Rồi sao nữa? Sự chờ đợi gây hấp dẫn như trong *Nghìn lẻ một đêm*, cứu sống nàng Sheherazad khỏi lưỡi gươm của bạo chúa. Thiếu tính liên tục, truyện không thành truyện.

Điều kiện thứ tư là *tính không đảo ngược*. Tính sự kiện càng cao khi khả năng biến đổi đảo ngược càng ít. Các sự kiện phục sinh, chết đi sống lại như trong truyện cổ tích thần kì, truyện trung đại làm giảm sút tính truyện. Trong các truyện phát triển theo nguyên tắc tuyến tính sự kiện đổi thay làm cho tình huống và trạng thái nhân vật một khi đã thay đổi thì không thể trở về tình huống ban đầu. Các truyện bừng ngộ, phục sinh tâm hồn, nhân vật phải tiến hoá, ở vào một lập trường tư tưởng khác trước thì mới được coi là sự kiện.

Điều kiện thứ năm là *sự kiện không lặp lại*. Mỗi sự kiện trong câu chuyện chỉ diễn ra một lần, không lặp lại sự kiện đã xảy ra trước đó. Tấm lần đầu biến thành chim vàng anh, lần hai biến thành cây xoan đào, thì lần ba phải biến thành cây thị chứ không thể lặp lại. Nhân vật Olia Plemianikova trong

---

[1] Xem các bài phân tích liên quan trong *Đọc văn học văn* của Trần Đình Sử, NXB Giáo dục, Hà Nội, 2001.

truyện ngắn *Dushechka* của Tchekhov qua các cuộc hôn nhân khác nhau đã thay đổi về nhân sinh quan. Nếu sự kiện mà lặp lại thì nó biến thành sự miêu tả, đánh mất tính truyện. Tính không lặp lại làm nên sự diễn tiến trong tự sự. Tính lặp lại trong truyện kể lại là chuyện khác.

Tính chất của sự kiện có thể có nhận thức khác. Xét ở bình diện giao tiếp, Valeri Tiupa trong bài *Tính chất của sự kiện và các hình thái diễn ngôn* nêu ra ba tính chất. 1) Tính chất duy nhất, một lần, tức là sự xuất hiện các sự thật (hư cấu hoặc không) không có tiền lệ. Tiêu chí này tương tự như điều Schmid đã nói. 2) Tính gián đoạn: Sự kiện phải tách khỏi tính liên tục của tồn tại như là một mặt cắt của đời sống (tức là có mở đầu và kết thúc), đến lượt mình, tự sự lại chia nhỏ nó ra thành các tình tiết để tạo thành câu chuyện. Nhưng, chúng cũng có tính gián đoạn, nếu chúng liên tục, không tách rời nhau thì tính sự kiện cũng bị thủ tiêu. Bởi vì, mỗi sự kiện đều có mở đầu và kết thúc, do đó có tính gián đoạn. Nhưng, xét tính liên kết các sự kiện tạo nên câu chuyện thì nó lại có tính liên tục. Sự kiện và câu chuyện khác nhau, song thống nhất với nhau trong tính sự kiện. Tính chất này có vẻ mâu thuẫn với tiêu chí tính liên tục của Schmid, nhưng thực chất là một sự bổ sung cần thiết. 3) Tính ý hướng, tức là tính không tách rời sự kiện với ý thức, quan niệm của tự sự. Các sự kiện như những biểu hiện khách quan (bằng chứng) cho các ý thức, quan niệm chủ quan. Đây chính là tính quan niệm của sự kiện. Tính ý hướng của sự kiện làm cho các sự kiện của tự sự phụ thuộc vào các hình thái diễn ngôn trong xã hội, nghĩa là trong mỗi hình thái diễn ngôn, người ta chỉ có thể cho phép nói đến những kiểu loại sự kiện nhất định, có những sự kiện không được phép nói đến hoặc không thừa nhận là sự kiện. Ju. Lotman đã nói: "Bức tranh thế giới sẽ cung cấp một quy mô cho những gì được coi là sự kiện"[1]. Như thế, trong tự sự, vấn đề sự kiện không thể tách rời với diễn ngôn biểu hiện nó. Sự kiện phải được kể ra, nói lên, miêu tả ra, và giữa thế giới được miêu tả và thế giới miêu tả có mối liên hệ không thể tách rời, và hình thái diễn ngôn tác động đến hệ thống sự kiện

[1] Ju. Lotman, *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, Matxcova, 1970, tr. 283.

trong văn học. Và đối với các trào lưu văn học khác nhau, có các hệ thống sự kiện khác nhau. Ví như, hệ thống sự kiện truyện trung đại, sự kiện trong văn học lãng mạn, văn học hiện thực, văn học hiện sinh, văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Mỗi trào lưu văn học đưa ra một loại sự kiện mới. Mối quan hệ sự kiện và diễn ngôn này làm nhớ tới luận điểm quan trọng của M. Bakhtin: "Trước mắt ta có hai sự kiện – sự kiện được nói đến và sự kiện nói (và trong sự kiện sau cả chúng ta cũng tham gia vào như là người nghe, người đọc)"[1]. Như vậy, vấn đề sự kiện không thể được xem xét tách rời với trần thuật trong truyện kể.

II. TÍNH QUAN NIỆM CỦA SỰ KIỆN

2.1. Tính quan niệm của sự kiện và câu chuyện

Trái với quan niệm truyền thống chỉ xem truyện như một yếu tố nhằm biểu hiện tính cách, còn tự nó không có ý nghĩa, nhà nghiên cứu Nga Ephim Đôbin đã đưa ra một nhận định đáng được chú ý: "Truyện là một quan niệm về hiện thực"[2]. Nhà lí luận M.B.Khrápchencô phê bình rằng truyện chỉ thực hiện chức năng hẹp của nó và không thể mang quan niệm của nhà văn. Truyện không phải là yếu tố duy nhất mang quan niệm, nhưng rõ ràng nó có nội dung quan niệm của nó. Nhà nghiên cứu Nga, bà O.M. Freidenberg, trong sách *Thi pháp truyện kể,* cũng khẳng định các truyện hàm chứa một hệ thống thế giới quan, một quan niệm về cuộc đời, tức thể hiện một tính quan niệm nhất định. Ngày nay, các nhà lí luận phương Tây như Frank Lentriechia, Jane P. Tompkins, Hayden White xác nhận tự sự là một hình thái ý thức thì tính quan niệm của truyện có thể coi như là một định luận. Vì vậy, thi pháp học không phải chỉ xác lập cấu trúc cốt truyện mà còn phải nghiên cứu quan niệm của cốt truyện nghệ thuật của tác giả, tác phẩm, thể loại.

---

[1] M. Bakhtin, *Những vấn đề văn học và mĩ học*, NXB Văn học Nghệ thuật, Matxcova, 1975, tr. 403., trong bài *Các hình thức thời gian và không thời gian trong tiểu thuyết.*

[2] E. Dobin, *Nhân vật, cốt truyện, chi tiết*, M., NXB Nhà văn Xô viết, 1963, tái bản với nhan đề *Cốt truyện và hiện thực*, M., 1981.

Muốn xác lập tính sự kiện nghệ thuật trong văn bản tự sự, Whol Schmid trong sách *Tự sự học* (2003) và trong tác phẩm sau đó[1], nêu định nghĩa sự kiện, xuất phát từ cách hiểu chung sự kiện như là sự biến đổi của tình huống ban đầu của thế giới nghệ thuật. Tình huống ban đầu là tình huống khi chưa xảy ra sự kiện. Nhưng thế nào là sự biến đổi? Theo quan điểm của Lotman, sự biến đổi ấy là sự vi phạm, sự vượt qua ranh giới của các quy luật, quy phạm, quy tắc của thế giới nghệ thuật, vi phạm các điều cấm của thế giới, phá vỡ trật tự của nó mà các nhân vật thực hiện. Nhưng bản thân sự vi phạm chưa tự nó tạo nên sự kiện, nếu như chưa có người chứng kiến. Đó là vì sự kiện không chỉ là việc xảy ra, mà là việc xảy ra có nghĩa, mà sự kiện có nghĩa chỉ diễn ra đối với những chủ thể chứng kiến, nhận thức nhất định. Người chứng kiến đó là nhân vật hay người kể chuyện, tức là sự kiện của sự kể. Nói như V. Tiupa, sự kiện trong tự sự có *tính chất ý hướng* (intentionality)[2]. Điều này phù hợp với việc xáo trộn sự kiện, phá vỡ tính liên tục và tính nhân quả của câu chuyện để tạo thành truyện kể. Sự kiện gắn liền với một quan niệm về sự kiện hay quan niệm về sự kiện. Trong đời sống, việc trẻ con nói hỗn và nói tục là sự kiện đối với người làm công tác văn hoá, giáo dục như giáo viên, nhưng không có ý nghĩa đối với công an, nếu nó không gây mất trật tự công cộng. Ngược lại, người vượt đèn đỏ là sự kiện đối với cảnh sát giao thông, nhưng không phải sự kiện quan tâm của cảnh sát hình sự. Nhà sử học chỉ quan tâm các sự kiện có tầm quốc gia, bang giao, nhưng không quan tâm các sự kiện của đời thường, ví như, vụ mất gà hay ngoại tình trong xóm. Nhà văn lại quan tâm các sự kiện có ý nghĩa nhân cách của con người. Như vậy, sự kiện trong văn học khác sự kiện của sử học không chỉ ở một bên là sự thật lịch sử, một bên là hư cấu, mà còn ở chỗ văn học quan tâm sự kiện thuộc nhân cách, trạng thái văn hoá, tinh thần của con người. Sự kiện phải được một ý thức của chủ thể nào đó xác nhận, nhận ra.

---

[1] Xem *Sự kiện và tính sự kiện*, V. Markovich và W. Schmid chủ biên, NXB Kulagina Intrada, Matxcova, 2010.

[2] V. Tiupa, *Trạng thái tính sự kiện và hình thái diễn ngôn*, trong sách *Sự kiện và Tính sự kiện*, Tlđd, tr.25.

Chủ thể đó trong văn bản là nhân vật, người kể chuyện và qua đó là người đọc xác nhận và nhận ra. Ví dụ, chàng Trương trong *Người con gái Nam Xương* nghi oan cho vợ là một sự kiện dẫn đến cái chết oan khuất của người vợ. Nghi oan là vi phạm quy tắc của sự thật, là nguyên tắc tạo nên trật tự đời sống. Người vợ, người kể chuyện và người đọc đều biết chàng Trương hiểu lầm, chỉ mình Trương không biết, nên mới tạo thành bi kịch. Sau, tỉnh cờ, Trương mới tự giác ngộ thì mọi sự đã muộn. Paul Ricoeur cho rằng sự kiện là cái xảy ra "khác với điều ta chờ đợi" là chỉ các sự kiện loại này, là sự kiện đối với người đọc. Như vậy, gắn với loại hình chủ thể tiếp nhận và loại hình bức tranh thế giới, ta sẽ có các kiểu loại hình hoá sự kiện trong tự sự.

Trong truyện *Cây tre trăm đốt*, thế giới chia làm hai tiểu thế giới: giàu (phú nông) và nghèo (cố nông, như anh Khoai), nhân vật của thế giới này nói chung không thể vượt qua để vào thế giới kia. Nếu vượt qua là thành sự kiện. Do đó, việc phú ông hứa gả con gái cho anh Khoai chỉ có thể là một việc lừa dối. Trong điều kiện đó, sự thật thà cả tin của anh Khoai là một sự kiện. Người ta thấy anh Khoai có vẻ như ngu dại tự đâm đầu vào bẫy của phú ông, không tìm được cây tre trăm đốt. Cuối cùng, nhờ sức mạnh thần linh, anh Khoai đã thắng: Thật thà thắng lừa dối. Sự kiện này chứng tỏ cổ tích là thế giới của quan niệm chính nghĩa tất thắng.

Sự kiện văn học là sự kiện biểu hiện giá trị tinh thần. Nó phá vỡ thông lệ để đưa nhận thức đến giới hạn mới. Kim Kiều là hai tiểu thế giới tách biệt do quan niệm "nam nữ thụ thụ bất thân", nhưng Kiều chủ động vượt qua, "đánh đường tìm hoa", thể hiện khát vọng luyến ái tự do. Do đó, bước chân thoăn thoắt của cô là cả một sự kiện. Romeo và Juliét thuộc hai thế giới thù địch truyền kiếp. Tình yêu của họ là sự phá vỡ ranh giới của hai thế giới hận thù, khẳng định tinh thần nhân văn.

Nếu tình huống đổi thay mà nhân vật không đổi thay thì đó cũng là sự kiện. Chẳng hạn Quan Công được Tào Tháo hậu đãi mà khi nhận áo mới Tào Tháo ban vẫn mặc vào trong, mặc áo cũ của Lưu Bị ra ngoài, chứng tỏ lòng luôn nhớ về chúa cũ.

Tuỳ theo ngữ cảnh văn hoá và cá tính sáng tạo mà sự kiện văn học khác nhau về tính chất và loại hình. Chương về nội dung thể loại văn học trên đây đã cho phép ta phân biệt sự kiện thần thoại với sự kiện sử thi, sự kiện sử thi với sự kiện tiểu thuyết. Ở đây, sẽ nói đến sự kiện mang quan niệm nghệ thuật của nhà văn. Một sự việc trở thành sự kiện đối với nhà văn này nhưng không phải là sự kiện đối với nhà văn kia. M. Bakhtin, trong cuốn *Những vấn đề thi pháp Doxtôiépxki,* nhận xét rằng cái chết trở thành sự kiện có ý nghĩa đối với L. Tolstoy (ví như trong truyện *Ba cái chết, Cái chết của Ivan Ilich),* nhưng không trở thành sự kiện đối với Dostoievski theo ý nghĩa đó. Phân tích so sánh hai tác giả này, Bakhtin nhận thấy trong phạm vi ý thức độc thoại, Tolstoy một mình nhận thấy ý nghĩa của các cái chết (cái chết của người đánh xe, của cây bạch dương, của bà quý tộc), còn ba cái chết ấy tự chúng chẳng ai nhận ra ý nghĩa cái chết của mình. Dostoievski quan tâm tới ý thức nhân vật, do đó, ông chú trọng miêu tả cơn khủng hoảng của con người trước khi chết, hơn là cái chết, nhưng cơn khủng hoảng trước cái chết cho phép bộc lộ con người rõ hơn, mạnh mẽ hơn. Do đó, sự kiện tiêu biểu của Dostoievski là vụ giết người trong trường nhìn của kẻ sát nhân, vụ tự sát hay điên loạn. Đối với ông, cái chết bình thường rất ít có ý nghĩa, ông chỉ thông báo chúng, chứ không coi là sự kiện. Cách phân tích đó là một mẫu mực cho việc nhận thức quan niệm sự kiện.

Truyện của Tchekhov thể hiện một quan niệm về đời sống. Trong truyện *Người đàn bà phù phiếm,* sau khi người chồng đã chết bi thảm, Olga lvanốpna vẫn không đổi thay gì, vẫn suy nghĩ y như cũ! Đôi vợ chồng, trong truyện *Nỗi sợ hãi,* sau khi bao chuyện đổ vỡ, vẫn sống cùng nhau. Nhân vật trong truyện *Đời tôi,* sau bao biến cố, vẫn làm những việc như trước dó. Truyện *Trong thung lũng* khi kết thúc, bức tranh chung của đời sống vẫn y nguyên. Tchekhov kể chuyện để đưa ra quan niệm về sự bất biến, không đổi thay của thực tại. Như vậy, hiện tượng "không có chuyện" của Tchekhov đã nêu ra một sự kiện lớn của đời sống: sự kiện không chịu thay đổi.

Truyện ngắn Thạch Lam cũng không có truyện, từ đầu đến cuối truyện, không có gì thay đổi, nếu có cũng không có gì to lớn. Đó là truyện để

mài sắc thêm cảm giác con người về cuộc sống. Thanh (*Dưới bóng hoàng lan)* về với bà rồi đi để xác nhận cảm giác hạnh phúc. *Nhà mẹ Lê* xác nhận tương lai đen tối của mười đứa trẻ mồ côi. *Hai đứa trẻ* với con tàu chạy qua để nhận rõ thêm cuộc đời tối tăm.

Kết thúc *Gió lạnh đầu mùa* cũng không có gì thay đổi, song lòng thương người được khẳng định, cũng như kết thúc *Đứa con đầu lòng* thì một tình cảm mới nảy sinh. Sự kiện trong truyện Thạch Lam là những sự thực khêu gợi cảm giác, tự nhận thức; cái chết của mẹ Lê chỉ gợi niềm băn khoăn về số phận đàn con.

Nguyễn Công Hoan có quan niệm rõ về biến cố trong truyện của mình. Ông nêu câu hỏi: Một việc xảy ra ở trên đời, khi nào thì nó thành truyện? Có hai trường hợp, đó là khi sự việc bình thường sinh ra hậu quả bất thường, hai là khi sự việc bất thường sinh ra hậu quả bất thường[1]. Như vậy đối với ông, truyện phải cho hậu quả bất thường mới có ý nghĩa, mới đáng viết. Cái bất thường của ông là sự băng hoại của đạo đức con người. Sự kiện trong truyện ngắn Nguyễn Công Hoan không chỉ bất thường mà còn ngược đời, ngược đời một cách tồi tệ. Trước hết là sự kiện ngược với lẽ phải thông thường, nó làm hiện lên một cuộc sống phi đạo lí, phi lí.

2.2. Tương quan giữa câu chuyện và truyện kể

Đây là tương quan giữa hai trật tự của sự kiện trong tự nhiên (xét theo luật nhân quả) và trong trần thuật nghệ thuật. Đây cũng là tương quan thường được hiểu như là tương quan giữa "chất liệu" và "hình thức". Truyện kể tức là hệ thống sự kiện đã mang hình thức nghệ thuật. L. Vygotski đã phân tích tác phẩm *Hơi thở nhẹ* để chứng tỏ truyện kể có tác dụng khắc phục các sự kiện nhân quả của chất liệu nhằm thể hiện quan niệm tác giả như thế nào. Truyện kể về cô học sinh tỉnh nhỏ Olia xinh đẹp, từng quan hệ với người đàn ông là bạn của bố, rồi quyến rũ một người Côdắc và hứa làm vợ anh ta rồi sau phủ nhận và bị anh ta bắn chết tại sân ga. Một bà giáo quen sống ảo tưởng thường ra thăm mộ cô bé. Nhưng tác giả không kể từ khi

[1] Nguyễn Công Hoan, *Đời viết văn của tôi,* NXB Văn học, Hà Nội, 1971.

cô bé lớn lên rồi chết, mà bắt đầu từ việc thăm mộ, rồi hồi phục dần qua hồi tưởng bà giáo. Việc thông báo rải rác các chi tiết về cô nữ sinh đã làm mất đi sự quan tâm về số phận của cô, và đoạn kết khi bà giáo chủ nhiệm hồi tưởng một lần nghe lỏm cô bé khoe với bạn về người đàn bà lí tưởng phải có hơi thở nhẹ, thế là câu chuyện trở thành chuyện về "hơi thở nhẹ" của cô bé,[1] một hơi thở nhẹ buồn cười trả giá cả cuộc đời. Như vậy, ý nghĩa không nằm ở bản thân cốt truyện mà nằm ở cách kể, cách sử dụng các chi tiết.

Nghệ thuật kể chuyện là một nghệ thuật đặc biệt, nó đòi hỏi kể sao cho mỗi lúc hứng thú của người đọc gia tăng. Một câu chuyện giản đơn nhất cũng có thể cấu tạo thành các sự kiện nghệ thuật hấp dẫn, ví như truyện của Conan Doyle về những cuộc phiêu lưu của Sherlock Holmes, hoặc bất ngờ như truyện của O'Henri. Nhà văn không thể kể ngay một lúc tất cả truyện, mà buộc phải có thứ tự lần lượt trước sau, và điều đó cho phép nhà văn cấu tạo lại trật tự câu chuyện theo một ý nghĩa nào đó. Bảo rằng hình thức tiêu diệt nội dung (chất liệu) như L. Vygotski, thì chỉ mới đúng một nửa, và không ổn về thuật ngữ. Nhà văn đồng thời với việc tạo lại trật tự hình thức là việc tạo ra nội dung mới, nói đúng hơn là việc khám phá ra nội dung mới quyết định việc tạo lại hình thức – hình thức mang quan niệm. Ở đây, không hề chỉ có một việc là "tiêu diệt nội dung" mà còn kiến tạo nội dung mới.

Trên kia, ở chương thời gian nghệ thuật, chúng tôi đã nêu ví dụ cách mở đầu truyện ngắn *Chí Phèo* không trùng khít với sự ra đời của Chí Phèo cũng cho thấy quan niệm của tác giả.

Về một mặt nào đó, thừa nhận truyện kể nghệ thuật là thừa nhận hình thức trần thuật mở, tức là bắt đầu từ giữa hoặc cuối tiến trình sự kiện và kết thúc ở một điểm nửa chừng. Hình thức mở đầu ở giữa đã có từ *Iliad và Odysee*, và chính nhà lí luận Horace đã nói "sử thi nên mở đầu ở giữa". Đến thời tiểu thuyết du đãng, người ta thường kết thúc tuỳ ý và thêm cái vĩ thanh. Có tác giả khẳng định: "Tự sự bao giờ cũng mở và kết ở giữa". Sự tái tạo lại trật tự nghệ thuật cho các sự kiện là đặc trưng của tư duy nghệ thuật thế kỉ XIX.

---

[1] L. Vygotski, *Tâm lí học nghệ thuật*, M., 1978, NXB Văn học, Hà Nội, 1995.

Ví dụ *Phục sinh* của Tolstoy, *Một anh hùng thời đại* của Lermantov, *Những linh hồn chết* của Gogol, *Làm gì* của Chernyshevski...

III. HỆ THỐNG MOTIF TRONG VĂN HỌC PHƯƠNG ĐÔNG

3.1. Các motif mang nội dung tô tem, tôn giáo

Theo nghiên cứu của Ngô Quang Chính (*Các nguyên mẫu và motif trong tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc* – 2002 và Ngô Khang (*Các mộng ảo của Trung Quốc cổ* – 1992) đối chiếu với văn học Việt Nam, có thể kể các motif và mẫu gốc (cổ mẫu) sau:

a. Cao tăng và mĩ nữ, thử thách sắc giới, như truyện trong kinh Phật, truyện *Hoà thượng Nguyệt Minh độ cô Liễu Thuý* của Phùng Mộng Long, các truyện thử thách sắc giới trong *Tây du kí*, truyện sư Huyền Quang và nàng Điểm Bích...

b. Nhân quả báo ứng có rất nhiều trong *Tam ngôn* của Phùng Mộng Long, trong *Nhị phách* của Lăng Mông Sơ, trong *Liêu trai chí dị*, các truyện báo oán.

c. Trích tiên xuống phàm như *Hàn Tương Tử, Hồng lâu mộng, Lọ nước thần...*

d. Ngộ đạo thành tiên như *Giấc mộng hoàng lương, Chử Đồng Tử.*

e. Thử thách thành tiên trong truyền kì đời Đường.

f. Tế thế hàng yêu như các chuyện đạo sĩ trong *Tam ngôn, Nhị phách,* trong *Truyền kì mạn lục.*

g. Tình người và yêu tinh như tình hồ li tinh trong *Liêu trai chí dị*, tình của hai nàng Liễu, Đào trong *Truyền kì mạn lục.*

h. Tình người và ma quỷ như *Ma cây gạo* trong *Truyền kì mạn lục*, các truyện trong *Liêu trai chí dị.*

***i. Sinh hạ kì lạ*:** dẫm vết chân lạ, đẻ bọc trứng...

***k. Các truyện mộng*:** mộng đế vương, mộng hôn nhân, mộng chết, mộng quan chức, mộng khoa cử, mộng tình dục, mộng hoá thân, mộng xuống địa ngục, mộng lên tiên... trong *Việt điện U Linh* có rất nhiều truyện mộng.

3.2. Các motif, mẫu gốc trong sinh hoạt thế tục

a. Phơi bày ung nhọt trong chính sự: truyện âm mưu, mua quan bán tước, truyện xử oan, truyện xử án, xung đột trung nịnh, hãm hại trung thần, kẻ ác làm quan, phò chính trừ tà, ẩn dật quên đời.

b. Các motif ngông ngạo, coi thường lề thói, lễ nghĩa phong kiến, thức tỉnh tình người.

c. Tâm học với nguyên tắc "tâm tức là lí" chống lại tư tưởng phong kiến của Chu Hi. Từ tư tưởng này xuất hiện các motif tự do hưởng lạc, buông thả tình dục, hưởng thụ thiên nhiên.

d. Kiếm tiền, cho vay nặng lãi, buôn gian bán lậu, câu kết thế lực.

e. Bi kịch phụ nữ: gái si, chồng bạc, từ yêu đến thù (*Tần Hương Liên, Xuý Vân giả dại*), trị kẻ bạc tình. Một chồng nhiều vợ, đánh ghen, lấy chồng trẻ con, chồng già hầu non, gái dạy chồng, ngoại tình, tình yêu và cái chết, yêu như cho, cười cợt tình yêu.

f. Người dốt gặp may, kẻ hạ lưu trở thành vĩ nhân như *Trạng Lợn, Số đỏ.*

3.3. Các motif trong văn học hiện đại

Theo nghiên cứu của Ngô Bội Hiển (2003), Đới Thanh (2002), kết hợp với văn học Việt Nam có thể kể đến các loại motif sau:

a. Bỏ nhà đi làm cách mạng, hi sinh vì lí tưởng.

b. Nông dân vùng lên, đấu tố địa chủ, đấu tranh hai con đường.

c. Ca ngợi cuộc sống mới, con người mới, tập thể hơn cá thể, người già trẻ lại, mọi người quan tâm nhau, người trẻ vượt ra khỏi gia đình lạc hậu, thanh niên thi nhau đi đầu, hi sinh cá nhân để làm giàu cho tập thể. Nông dân, công nhân giàu sáng tạo hơn trí thức. Trí thức ngại gian khổ, thích hưởng lạc, xa thực tế. Bọn bóc lột cấu kết với kẻ thù âm mưu chống lại cách mạng.

d. Chiến đấu anh hùng, xung phong ra trận, cả nhà anh hùng, lấy thân mình lấp lỗ châu mai (chèn pháo, làm giá súng...), người mẹ cầm súng. Lấy yếu

đánh mạnh, lấy thô sơ đánh hiện đại. Địch nham hiểm, ta mưu trí. Địch vô đạo, ta chính nghĩa, chủ nghĩa lạc quan cách mạng: thất bại là tạm thời, chiến thắng là tất yếu. Địch tuy hùng mạnh nhưng đang giãy chết. Chỉ huy và chiến sĩ yêu nhau như cha con. Gác tình riêng vì thắng lợi chung.

*e. **Đấu tranh thiện ác.*** Trung thành và bội bạc. Thức tỉnh nhân tính: tình yêu bị bỏ quên, cảm xúc về vẻ đẹp của cơ thể, sự bộc lộ chân thành. Tình yêu và vụ lợi, tâm hồn và xác thịt, sự sùng bái nhục dục. Các bí mật của phái nữ. Tinh thần thực dụng. Quan tham và chống tham nhũng. Kẻ cơ hội và chống kẻ cơ hội. Các mâu thuẫn thời hậu chiến. Các số phận bị bỏ quên. Phi thần thoại hoá các anh hùng. Hạ bệ thần tượng.

*f. **Những kẻ làm giàu mới.*** Anh hùng trên thương trường. Những kẻ thiêu thân mới. Các cuộc phiêu lưu, vỡ mộng thương trường, vỡ mộng tình trường. Những bi hài kịch đời thường.

*g. **Hiệp sĩ và người đẹp.*** Anh hùng phá án. Sự giễu cợt quyền lực.

Các motif trên đây tuy chưa đầy đủ, song đặt trong tiến trình lịch sử, từ ý thức tôn giáo đến tác động của ý thức hệ, có thể nhận thấy hệ thống motif và ý thức hệ có mối liên hệ hết sức khăng khít, tạo thành tính quan niệm của truyện – quan niệm đổi thay làm nảy sinh những motif mới, đồng thời cũng khai thác mới các mẫu gốc và motif cũ. Sự phối hợp các loại motif và mẫu gốc chính là cách làm ra các truyện.

Chương IX

TỔ CHỨC CHỦ THỂ CỦA VĂN BẢN

I. KHÁI NIỆM TỔ CHỨC CHỦ THỂ CỦA VĂN BẢN

1.1. Tổ chức chủ thể của văn bản

Mọi thế giới nghệ thuật của tác phẩm văn học đều có một tổ chức khách thể, bao gồm con người, đồ vật, sự kiện, thiên nhiên. Đồng thời, có tổ chức chủ thể, bao gồm những người mà lời nói, phát ngôn của họ làm thành lời văn của tác phẩm, thông báo cho người đọc mọi chi tiết của cái thế giới khách thể kia. Chương trước, đã nói đến mặt sự kiện của tổ chức khách thể, chương này sẽ nói về tổ chức chủ thể. Tổ chức chủ thể của tác phẩm văn học bao gồm các chủ thể như chủ thể trữ tình (nhân vật trữ tình các loại, từ người xưng "tôi" đích thực đến người giấu mình như trong thơ cổ điển phương Đông, hoặc nhân vật trữ tình nhập vai), các nhân vật trong kịch (những kẻ hành động và đối thoại, tuyên ngôn về lẽ sống, và người kể chuyện các loại cùng nhân vật trong tác phẩm tự sự. Chủ thể trong tác phẩm không chỉ là các chủ thể của lời nói, mà còn là chủ thể của cái ý thức thể hiện trong tác phẩm. Ví dụ, bài thơ *Bánh trôi nước* của Hồ Xuân Hương: "Thân em thì trắng phận em tròn,/ Bảy nổi ba chìm với nước non./ Rắn nát mặc dù tay kẻ nặn,/ Mà em vẫn giữ tấm lòng son". Chủ thể phát ngôn là cái bánh trôi nước, còn chủ thể ý thức là nhân vật trữ tình hay tác giả. Trong đoạn mở đầu của truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao, ta đọc thấy: "Hắn vừa đi vừa chửi. Bao giờ cũng vậy, cứ rượu xong là hắn chửi. Bắt đầu, hắn chửi trời. Có hề gì? Trời có của riêng nhà nào? Rồi hắn chửi đời. Thế cũng chẳng sao: đời là tất cả nhưng chẳng là ai.

Tức thật, hắn chửi ngay tất cả làng Vũ Đại. Nhưng, cả làng Vũ Đại ai cũng nhủ: Chắc nó trừ mình ra! Không ai lên tiếng cả". Ở đây, chủ thể lời nói là người kể chuyện vô hình. Còn chủ thể ý thức là Chí Phèo và người làng Vũ Đại đang nghe Chí chửi. Các ý thức đối thoại nhau. Như vậy, không thể đồng nhất chủ thể lời nói với chủ thể ý thức trong văn bản. Nhờ có chủ thể lời nói mà văn bản được viết ra, nhờ có chủ thể ý thức mà ý thức đời sống được tái hiện và phản ánh.

Tổ chức chủ thể là bình diện mới, các định nghĩa trước đây về văn bản chưa đề cập nhiều đến nó. Nhà ngữ học Galperin định nghĩa: "Văn bản – đó là tác phẩm của quá trình sáng tạo lời, mang tính cách hoàn chỉnh, được khách quan hoá dưới dạng tài liệu viết, được trau chuốt văn chương theo loại hình tài liệu ấy, là tác phẩm gồm tên gọi (đầu đề) và một loạt đơn vị riêng (những thể thống nhất trên câu), hợp nhất lại bằng những loại hình liên hệ khác nhau về từ vựng, ngữ pháp, logic, tu từ, có một hướng đích nhất định và một mục tiêu thực dụng"[1]. Viện sĩ G. Stepanov nhấn mạnh thêm về tính tổ chức cụ thể của ngôn từ, văn bản nghệ thuật khác với văn bản phi nghệ thuật ở chỗ nó truyền đạt một ý nghĩa mà không một phát ngôn đồng nghĩa nào có thể biểu đạt được. Ý nghĩa nghệ thuật không thể "biểu hiện bằng ngữ nghĩa" độc lập với cấu tạo hình thức ngôn từ cụ thể. Thay đổi hình thức cấu tạo ngôn từ sẽ kéo theo hoặc phá vỡ ý nghĩa nghệ thuật cụ thể, hoặc là tạo ra ý nghĩa mới"[2]. Như vậy, tính xác định cụ thể của ngôn từ thể hiện tính độc đáo của nó. Mọi yếu tố của văn bản đều có thể mang ý nghĩa thẩm mĩ. Các định nghĩa này lưu ý tới tính tổ chức, tính trau chuốt và các mối liên hệ nội tại, thống nhất của văn bản, tính đặc thù của văn bản nghệ thuật nhưng chưa lưu ý đến tổ chức chủ thể. Quan niệm thông thường xem đơn vị của văn bản là từ ngữ, câu, trong khi đó, quan niệm tổ chức chủ thể xem đơn vị nhỏ nhất tạo nên văn bản là phát ngôn, tức là lời nói, có lập trường, có quan điểm đối với đời sống, và do đó, đằng sau chúng phải là

[1] I.R. Galperin, *Văn bản với tư cách là đối tượng nghiên cứu của ngôn ngữ học,* NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1987, tr. 38.

[2] G.V. Stepanov, *Ngôn ngữ, Văn học, Thi pháp*, NXB Khoa học, M., 1988, tr. 149.

các chủ thể. Quan điểm đó của M. Bakhtin đã được nhiều nhà nghiên cứu Nga tán thành. Theo quan điểm của B. O. Korman, văn bản là liên kết, thay thế của các đoạn ngắt văn bản, đằng sau chúng là các chủ thể và ý thức, điểm nhìn của chúng, do đó, tương quan liên kết, thay thế của các chủ thể làm nên tổ chức chủ thể của văn bản. "Tổ chức chủ thể của tác phẩm là tính tương quan của tất các đoạn ngắt của văn bản tạo nên tác phẩm ấy, với các chủ thể của lời nói, những kẻ mà văn bản thuộc về chúng (tổ chức chủ thể hình thức), và các chủ thể của ý thức, những người mà ý thức của họ được thể hiện trong văn bản (tổ chức chủ thể nội dung)". Chủ thể trong văn bản còn bao gồm tác giả hàm ẩn (hình tượng tác giả), người đọc hàm ẩn, người nghe chuyện. Xem sơ đồ sau đây, ta thấy toàn bộ sơ đồ của chủ thể.

Văn bản văn học

Trong sơ đồ này, tác giả thực tế và người đọc thực tế đứng ngoài văn bản, không thuộc tổ chức chủ thể. Tổ chức chủ thể chỉ nằm trong phạm vi thế giới nghệ thuật, trong phạm vi của hành động tự sự.

Trong bài này, ta thiên về nghiên cứu người kể chuyện, tầng bậc kể chuyện, hệ thống điểm nhìn và mô hình tự sự của truyện kể.

1.2. Người kể chuyện trong văn bản tự sự

Người kể chuyện nghĩa đen là kẻ kể (câu chuyện) cho người đọc nghe. Đó là nhân vật trung tâm của tự sự, bởi vì toàn bộ văn bản tự sự đều là sản phẩm của người kể chuyện. Đọc văn bản tự sự, bao giờ ta cũng nghe thấy một lời kể, một giọng điệu, một tiếng nói cho ta biết có sự việc gì đã, đang hay sẽ xảy ra. Có người xưng "tôi", có cá tính, giới tính, có người chỉ nghe thấy tiếng, mà không biết ai, có truyện một người kể, có truyện nhiều người kể thay thế nhau, có trường hợp không thấy dấu hiệu của người kể, dường như "câu chuyện tự kể". Có người kể là Thượng Đế, có người là loài vật,

có khi người kể chuyện là cái máy, hoặc đồ vật như trong truyện Andersen, đều mang tính nhân hoá trong điểm nhìn, giọng điệu. Ngay cả các truyện thần thoại, *Kinh Thánh* đều không thể có được, nếu không có người kể chuyện. Đó đều là biểu hiện khác nhau của người kể chuyện. Người kể chuyện, trừ "tôi" trong hồi kí, nhật kí ra, phần nhiều đều là nhân vật hư cấu, do nhà văn tạo ra để thực hiện chức năng kể chuyện trong truyện. Thuật ngữ "người kể chuyện" có tính ước lệ, vì nhiều khi, người kể ấy được nhân cách hoá, tự xưng "tôi", hay gọi ra người nghe "anh" (em, cậu, bạn đọc...), hoặc thể hiện tình thái trong lời kể (có lẽ, nói cho đúng, sự thật là...) thì có thể gọi là "nhân vật", còn nhiều trường hợp khác, người kể có thể chỉ là một kí hiệu của "người kể chuyện". Người kể chuyện không chỉ có tiếng nói, mà còn có cái nhìn. N.D. Tamarchenko: "Người kể chuyện là chủ thể lời nói và là người đại diện cho điểm nhìn trong tác phẩm văn học... Người kể chuyện được khách quan hoá và được tách biệt rõ rệt với tác giả cả về mặt không gian, lẫn bình diện tu từ mà cụ thể nó được gắn với một hoàn cảnh văn hoá – xã hội và ngôn ngữ cụ thể để từ vị thế ấy, nó mô tả các nhân vật khác"[1]. Người kể chuyện là một chủ thể, trung tâm trong các chủ thể khác của tự sự, như tác giả hàm ẩn, người đọc hàm ẩn, người nghe chuyện, nhân vật. Là chủ thể, nó có thể miêu tả những gì bên ngoài mà nó chứng kiến, cũng có thể miêu tả những gì mà nó thấy trong bản thân nó, trong nội tâm, tuỳ theo sự quy định của tác giả hàm ẩn. Chính vì thế mà nó có thể giấu mình trong ngôi thứ ba, có thể lộ diện trong ngôi thứ nhất "tôi". Có thể giấu mình qua ngôi thứ hai "anh (chị)". Trong lí luận văn học trước đây theo truyền thống Nga, người ta phân biệt "người trần thuật" (povestvovatel) chỉ người kể ngôi thứ ba, và "người kể chuyện" (raskazhik), chỉ người kể xưng tôi, nhưng nay ta biết, đó chỉ là các hình thức tự sự khác nhau, nên quy về một tên gọi, một thuật ngữ là *người kể chuyện*, tiện cho khi chuyển ngữ thuật ngữ phương Tây "narrateur".

---

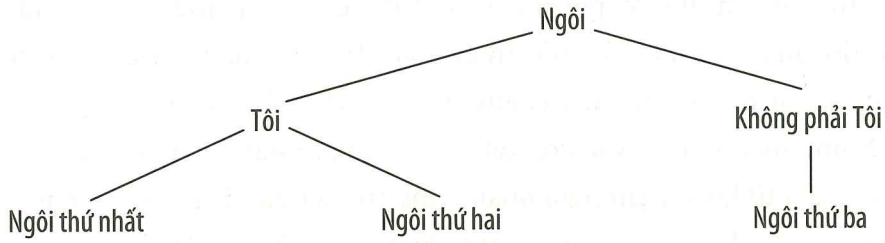
[1] N.D. Tamarchenko, *Người kể chuyện* (Lã Nguyên dịch).
Nguồn: phebinhvanhoc.com.vn/tag/nguoi-ke-chuyen/.

Trong lí thuyết tự sự truyền thống, khi nói về phương thức kể chuyện, người ta thường nói đến "ngôi kể", như "ngôi thứ nhất", "ngôi thứ hai", "ngôi thứ ba", trong đó phổ biến nhất là kể chuyện theo "ngôi thứ ba", "ngôi thứ nhất". "Ngôi" là một thuật ngữ do ngộ nhận mà có, như nhiều người đã chỉ ra, ví như G. Genette, trong công trình năm 1972, nhưng ở Việt Nam, thuật ngữ ấy vẫn còn rất thông dụng. Khái niệm ngôi kể trong tự sự phái sinh từ khái niệm ngôi nhân xưng trong ngữ pháp các tiếng phương Tây, trong đó động từ bắt buộc phải biến hình theo ngôi nhân xưng như tiếng Pháp, tiếng Nga, mỗi ngôi có một hình thức riêng không thể lẫn lộn về mặt hình thức. Tuy nhiên, trong giao tiếp thì chỉ có ngôi thứ nhất và ngôi thứ hai là có thể đóng vai trò chủ thể của người nói, còn ngôi thứ ba (anh ấy, nó, hắn, họ...) không bao giờ có thể làm chủ thể trực tiếp, mà chỉ có thể là ở vị trí của người được nói tới, là kẻ luôn luôn vắng mặt trong mọi cuộc hội thoại, do đó không thể đóng vai trò chủ thể trực tiếp trong lời kể được. Lí thuyết tự sự một thời đã vận dụng cả ba ngôi ngữ pháp vào vị trí ngôi tự sự. Nhà tự sự học Séc là Lubomir Dolezel, trong sách *Kiểu thức tự sự trong văn học Séc* năm 1973, đã xây dựng một lí thuyết về mô hình tự sự dựa trên cả ba ngôi ngữ pháp nói trên[1]. Kể chuyên ngôi thứ nhất xưng "tôi" là điều dễ hiểu. Người ở vào ngôi thứ hai thường ở vào vị trí người nghe chuyện trực tiếp, đến lượt mình, anh ta cũng có thể kể chuyện, nhưng lúc đó, anh ta lại sẽ xưng "tôi" đối với tôi là người nghe. Như thế, trong giao tiếp, ngôi thứ nhất xưng tôi là phổ biến nhất. Ngôi thứ hai là ngôi người nghe. Ngôi thứ ba trong tự sự là một hiện tượng mơ hồ. Có người giải thích rằng khi nói truyện kể theo ngôi thứ ba, có nghĩa là "người ta kể", "họ kể". Học giả Mĩ Gerald Prince cũng cho rằng ngôi thứ ba là lời kể để cập đến sự vật và khách thể, có vẻ hợp lí, những vẫn tránh đi vấn đề "ai kể"[2], vì đang bàn về người kể chuyện. Nhưng tất cả nhưng ai thuộc ngôi thứ ba đều là kẻ

[1] Lubomír Doležel, *Narrative Modes in Czech Ltera ture*, Univerrsity of Toronto Press, 1973, chuyển dẫn theo sách của Đàm Quân Cường, *Dẫn luận tự sự học*, NXB Giáo dục cao đẳng, Bắc Kinh, 2013, tr. 56.

[2] Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, bản dịch tiếng Trung của Từ Cường, Nhân dân đại học, Bắc Kinh, 2013, tr. 8.

vắng mặt trong cuộc hội thoại, cho nên không thể kể được[1]. Có người đã vẽ sơ đồ hiện tượng "ngôi thật" và "ngôi giả" trong giao tiếp như sau.



Trong mô hình này, ngôi thứ ba là ngôi giả. Bởi vì, chỉ ngôi thứ nhất và thứ hai trực tiếp tham gia vào hoạt động nói năng, kể chuyện, còn ngôi thứ ba nhằm chỉ những người không tham gia vào hoạt động giao tiếp trực tiếp. Trong ngôi một và ngôi hai có thể chuyển hoá từ người nói sang người nghe và ngược lại, còn ngôi thứ ba thì không thể, vì nó vắng mặt. Chính vì thế mà nhà ngữ học Pháp Benveniste phát hiện ra đặc điểm này và gọi ngôi thứ ba là "ngôi không ngôi", "ngôi giả". Nhà tự sự học Pháp là G. Genette thì quả quyết rằng trong lí thuyết tự sự không cần dùng khái niệm "ngôi", và nếu có dùng chỉ là vì nhượng bộ thói quen của người đọc. Và ông viết: "Bất kể truyện kể nào đều ở ngôi thứ nhất, bởi vì người kể chuyện của nó lúc nào cũng có thể tự chỉ định bằng đại từ ngôi thứ nhất". Sự phân biệt người kể chuyện ở "ngôi thứ nhất" và "ngôi thứ ba" chỉ ở chỗ nó hiện diện hay vắng mặt"[2]. Thực ra, nó chỉ giấu mình, chứ không vắng mặt. Ông kiên quyết loại bỏ thuật ngữ ngôi thứ nhất và ngôi thứ ba và thay bằng thuật ngữ tự sự *homo-* và *hétérodiégétique* (tức tự sự đồng sự hay tự sự dị sự). Theo ông, cặp thuật ngữ này có tính chất kĩ thuật hơn, ít bị đa nghĩa hơn, và phản ánh được thực chất quan hệ giữa người kể với câu chuyện được kể. Từ quan điểm này, ta thấy, người kể chuyện không có vấn đề ngôi, mà chỉ có vấn đề ẩn hay hiện, giấu mình hay lộ diện. Chính vì ngôi thứ ba là ngôi thứ nhất

[1] Xem phân tích của Trương Quang Đệ, *Vấn đề ngôi trong tiếng Việt*, NXB Văn hoá Văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh, 2012.

[2] G. Genette, *Ngôi*, Lê Phong Tuyết dịch, trong sách *Lí luận phê bình văn học thế giới thế kỉ XX*, Tập 2, Lộc Phương Thuỷ chủ biên, NXB Giáo dục Đà Nẵng, 2007, tr. 189.

giấu mình mà ta thấy, trong truyện cổ tích Nga, người kể chuyện ngôi thứ ba, khi kể đến đoạn kết Ivan lấy vợ, liền chuyển sang ngôi thứ nhất và nói: "Tôi cũng đến dự đám cưới, rượu uống ê hề, nhưng không vào miệng, toàn chảy ra ngoài râu hết". Trong đoạn mở đầu *Nghìn lẻ một đêm*, kể theo ngôi thứ ba, đến chỗ hoàng hậu tư thông với bọn da đen, liền chuyển sang "tôi", để nói: "Vì ngượng ngùng tôi không thể thuật lại"[1]. Như vậy, khả năng chuyển từ giấu mình sang lộ diện rất là dễ dàng. Điều này cho thấy trong ngôi thứ ba ẩn giấu cái "tôi" của người kể thật. Cặp thuật ngữ kể ngôi thứ nhất và thứ ba cũng có nghĩa làm giảm nhẹ tính chất hư cấu của người kể chuyện. Quan niệm nghĩ rằng tự sự ngôi thứ nhất chân thực, giống như thật hơn, hoặc kể ngôi thứ nhất nhiều tính chủ quan hơn, tự sự ngôi thứ ba khách quan hơn, đều không có cơ sở nào cả. Có một số tác phẩm kể chuyện theo ngôi thứ hai, nhân vật được gọi bằng "anh" ("chị") như tiểu thuyết *Thay đổi ý định* của M. Butor, *Linh Sơn* của Cao Hành Kiện, thì từ "anh" ấy, vẫn chỉ nhân vật, hiểu như ngôi thứ ba, không phải chỉ người kể chuyện. Trên thực tế vẫn không có người kể chuyện ngôi thứ hai. Tất nhiên, khi dạy học tự sự cho học sinh nhỏ tuổi, để cho dễ nhận, vẫn có thể dùng cặp ngôi thứ nhất, thứ ba này được vì chúng có tính trực quan, dễ nhận. Tuy nhiên, G. Prince hiểu "ngôi thứ ba" nghĩa là người kể "đề cập đến sự vật và khách thể được nói đến"[2], và như thế, ngôi kể vẫn có thể dùng như thường trong nghiên cứu theo thói quen. Tuy nhiên, nói như Prince, theo tôi vẫn chưa chuẩn, bởi vì, khi kể "ngôi thứ nhất" xưng "tôi", người ta vẫn gọi sự vật và khách thể khác theo ngôi thứ ba (nó, chúng nó, cái đó...)!

Vậy nói kể chuyện theo "ngôi thứ ba" là nói với ý nghĩa chỉ người được nói đến, chứ không phải người kể. Bởi không hề có ngôi thứ ba thật. Bảo ngôi thứ ba vắng mặt cũng không đúng vì người kể phải có mặt đấy

---

[1] Sự chuyển hoá ngôi thứ nhất xưng tôi với ngôi thứ ba được nghiên cứu công phu trong công trình của Phùng Văn Tửu. Xin xem chương 11 trong sách *Tiểu thuyết trên đường đổi mới nghệ thuật*, NXB Tri thức, 2010, tr. 229 – 261.

[2] Gerald Prince, *Tự sự học, Hình thức và chức năng của tự sự*, NXB Nhân dân đại học Bắc Kinh, 2013, tr. 8.

để thực hiện chức năng kể chuyện. Bảo nó giấu mình cũng chỉ đúng có một nửa, bởi vì, xét về nhiều mặt khác (điểm nhìn, khoảng cách...), nó khác biệt với "ngôi thứ nhất". Khi người kể là một nhân vật của truyện thì cũng cần phân biệt người kể chuyện với nhân vật. Người kể chuyện ở vào một không gian khác với không gian của nhân vật. Người kể chỉ được kể những gì xảy ra mà anh ta thấy và biết, anh ta không được nhảy xổ vào để tham gia, can thiệp vào các sự kiện, không thể báo trước cho nhân vật biết mối nguy hiểm đang chờ, không báo cho nhân vật biết tình yêu bị phản bội. Trường hợp nhân vật trong truyện đứng ra kể chuyện thì lúc đó, nhân vật đã ở vào không gian, thời gian khác so với anh ta với tư cách nhân vật. Nhân vật Hiếu xưng "mình" trong tiểu thuyết *Mình và họ* của Nguyễn Bình Phương tuy cùng ngồi trong xe đi xuống với các nhân vật khác, nhưng với tư cách người kể chuyện, anh ta là người của dòng ý thức, ở trong không gian ý thức, hoài niệm về chuyến đi lên biên giới. Không gian người kể chuyện mở thông sang với không gian người đọc hàm ẩn. Không phải ngẫu nhiên mà người kể chuyện thường có lời giao tiếp trực tiếp với người đọc ấy, bởi vì, nhiệm vụ của anh ta là kể cho người đọc ấy nghe, hé lộ những gì mà người đọc ấy muốn thấy. Nhiều khi, người kể chuyện xưng "chúng ta", trong đó bao gồm cả người đọc.

Mối quan hệ giữa người kể chuyện với tác giả thể hiện trong vấn đề chức năng. Về chức năng người kể chuyện cũng có ngộ nhận. G. Genette trong *Diễn ngôn tự sự,* cho rằng người kể chuyện trong tiểu thuyết có năm chức năng: 1) Chức năng kể; 2) Chức năng chỉ huy tự sự, chỗ nào bắt đầu, chỗ nào dừng lại...; 3) Chức năng bình luận, đánh giá; 4) Chức năng truyền đạt, tức là thực hiện giao tiếp với người đọc; 5) Chức năng chứng thực, chứng kiến, tạo sức thuyết phục. Trong khi phủ nhận khái niệm tác giả hàm ẩn, Genette quy cho người kể chuyện tất cả chức năng của tác giả. Có thể là nhà nghiên cứu chưa phân biệt người kể chuyện bằng miệng trước công chúng với người kể chuyện trong văn bản. Theo Triệu Nghị Hành, người kể miệng là người thật, anh ta một lúc đóng các vai: kể chuyện; giao lưu với người nghe, chỉ huy câu chuyện, mô phỏng nhân vật, bình luận, giải thích

chi tiết. Tác giả truyện, nếu có là người khác (ví như truyện cổ tích, truyện cười, huyền thoại...). Còn người kể chuyện trong văn bản chỉ là "sinh thể bằng giấy", nó chỉ là được quy ước làm nguồn thông tin, người chứng kiến, người kể, bình luận, nhưng theo quy ước, nó là một chủ thể, nó phải có lời lẽ riêng, điểm nhìn riêng, giọng điệu riêng, không thể nói lời của tác giả được, nếu không thì phá vỡ quy ước, và tự sự sẽ không có. Thật ra, tác giả thật mới là nguồn thông tin đích thực của tự sự, là người sáng tạo. Người sáng tạo không thể có mặt trong sản phẩm sáng tạo của anh ta. Người kể chuyện trong tiểu thuyết chỉ là nhân vật thay thế, nó chỉ là công cụ, kẻ đóng vai, đóng thế, thực hiện các chức năng tự sự một cách hình thức như kẻ chứng kiến và kể, phát đi các thông tin tự sự mà cội nguồn là của tác giả thật. Người kể chỉ là mặt nạ của tác giả hàm ẩn, chức năng của nó chỉ có thể là đóng vai chứng kiến và truyền đạt. Có điều khi sáng tác, tác giả phải nói theo giọng điệu của người kể quy ước, nhìn theo mắt của anh ta và của nhân vật, tuỳ theo tính cách người kể chuyện. Trong tự sự miệng hay trong tự sự phi nghệ thuật, người kể chuyện đứng cao hơn câu chuyện, còn trong tự sự nghệ thuật, bản thân người kể chuyện cũng được kể ra để kể chuyện. Đây là điểm then chốt để hiểu tự sự nghệ thuật[1]. Đối với người kể chuyện, mọi nhân vật trong truyện đều là có thật, còn đối với tác giả, đó chỉ là thế giới hư cấu. R. Barthes khẳng định: "Không thể đồng nhất người thật, người viết với người kể chuyện trong truyện"[2].

Với tính chất đó, người kể chuyện không tách rời với tác giả. Nếu không có cuộc đời từng tham gia chiến đấu ở Ý và Tây Ban nha, không có các cuộc đi săn ở châu Phi thì E. Hemingway không thể có các tiểu thuyết chống chiến tranh như *Giã từ vũ khí, Chuông nguyện hồn ai* và các truyện kì thú

---

[1] Triệu Nghị Hành, *Người kể chuyện đau khổ*, NXB Văn nghệ tháng Mười, Bắc Kinh, 1994, tr. 25 – 27.

[2] R. Barthes, *Dẫn luận phân tích cấu trúc truyện kể*, trong sách *Nghiên cứu tự sự học*, Trương Dần Đức dịch, NXB Khoa học xã hội, Bắc Kinh, 1989, tr. 29, 30.

về các cuộc đi săn. Không thấu hiểu người dân quê và làm giáo khổ trường tư, hẳn Nam Cao không viết được các truyện ngắn về nông thôn và trí thức cũng như tiểu thuyết *Sống mòn* hay đến thế. Nhưng cũng không được đồng nhất người kể chuyện với tác giả. Cho dù người kể chuyện trong tự sự có mang ít nhiều thông tin về tác giả thật, đôi khi mang tên thật của tác giả, thì đó chỉ là thủ pháp để tạo hình ảnh tác giả, tạo ảo giác chân thực, người kể vẫn không phải là tác giả. Trong tiểu thuyết tự truyện (không phải tự truyện), tình hình cũng như vậy. Đây là điều mà không ít người, kể cả các nhà nghiên cứu lỗi lạc như M. Bakhtin, Booth cũng có lúc nhầm lẫn. Một tác giả có nhiều người kể chuyện, một tác phẩm cũng có nhiều người kể chuyện, như *Nghìn lẻ một đêm, Chuyện Mười ngày,* trong đó mỗi người kể một truyện khác nhau. *Âm thanh và cuồng nộ* của W. Faulkner có bốn người kể chuyện khác nhau cùng kể về một chuyện. Do thế, không thể đồng nhất tác giả với người kể chuyện. Cho dù A. Robbe-Grillet nói: "Tôi chưa từng nói điều gì khác ngoài bản thân tôi", dù M. Duras viết: "Điều làm tôi xúc động, đó chính là bản thân tôi.", dù nhà văn Nguyễn Khải có nói: "Tôi chỉ quan tâm và chỉ viết được những gì động chạm tới tiểu sử của tôi, những chiêm nghiệm của tôi, những cái yêu cái ghét và khát vọng của riêng tôi"[1], thì ta cũng không thể nhập tác giả với người kể chuyện trong tác phẩm văn học của họ.

Chức năng của người kể chuyện, tuy không được tự do song nó vẫn có thể can thiệp vào việc kể chuyện, kể nhanh, chậm, phát biểu nghị luận, phân tích, miêu tả, mách bảo, chỉ điểm cho người đọc hoặc biểu hiện cảm thán, cảm xúc. Các yếu tố này đến lượt mình lại làm thành phong cách trần thuật của văn bản.

Vai trò của người kể chuyện có hai loại: đáng tin cậy và không đáng tin cậy. Lời của người kể chuyện nhiều khi không nhất trí với khuynh hướng yêu ghét của tác phẩm, tạo thành người kể chuyện không đáng tin cậy.

---

[1] Trích theo Phùng Văn Tửu, *Tiểu thuyết Pháp trước thềm thế kỉ XXI*, NXB Thành phố Hồ Chí Minh, 2001, tr.149.

Ví như, người kể chuyện trong tác phẩm của Nguyễn Công Hoan, Nam Cao, Vũ Trọng Phụng. Còn ngược lại, nếu lời của người kể chuyện nhất trí với với tác giả hàm ẩn trong tác phẩm thì người kể chuyện là đáng tin cậy, ví như, người kể chuyện trong *Truyện Kiều*. Tính đáng tin cậy của tự sự do sự phù hợp giữa sự kể của người kể chuyện với hệ giá trị của tác giả hàm ẩn. Ví dụ, tác giả hàm ẩn trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du hoàn toàn đồng tình với khát vọng sống tốt đẹp của các nhân vật của gia đình Kiều, Kim Trọng, Từ Hải, đồng thời lên án các thế lực đen tối trong xã hội. Người kể chuyện, thể hiện qua lời xưng gọi, từ ngữ biểu hiện, điểm nhìn, lời bình luận, lời mỉa mai... về cơ bản đều phù hợp với hệ giá trị ấy đối với nhân vật chính diện và phản diện, cho nên tự sự đáng tin cậy. Có một số yếu tố không đáng tin cậy chúng tôi sẽ nói sau. Người kể chuyện trong *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố cũng vậy.

Người kể chuyện đáng tin cậy chiếm ưu thế trong tiểu thuyết độc thoại; tức là tiểu thuyết, truyện ngắn thể hiện một tư tưởng, một thang giá trị duy nhất trong tác phẩm, chẳng hạn, các tác phẩm lãng mạn như *Hồn bướm mơ tiên, Lá ngọc cành vàng*, tiểu thuyết hiện thực như *Số đỏ, Tắt đèn*. Các tác phẩm văn học cách mạng giai đoạn 1945 – 1975 như dòng tiểu thuyết, truyện ngắn sử thi như *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc, *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi, *Bão biển* của Chu Văn, *Đường trong mây* của Nguyễn Khải, *Dấu chân người lính* của Nguyễn Minh Châu, *Hà Nội ta đánh Mĩ giỏi* của Nguyễn Tuân, người kể chuyện hoàn toàn thống nhất với tác giả hàm ẩn trong tính đảng, tính nhân dân, phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa, niềm lạc quan, chủ nghĩa anh hùng, tính chiến đấu, lập trường kiên định, giọng điệu ngợi ca con người và chiến công cách mạng. Mọi dấu vết của lối biểu tượng hai mặt, hình thức khó hiểu đều đã khắc phục hết qua các cuộc đấu tranh tư tưởng. Trong tác phẩm chỉ có một giọng điệu, một cách xưng hô cho phía ta và xưng hô cho phía địch.

Người kể chuyện trong tiểu thuyết đối thoại thì trái lại. Do người đọc không còn thích nghe kể chuyện một chiều, một giọng, do bản tính đối thoại

của chân lí trong đời sống, tự sự phức điệu, nhiều giọng đã ra đời. M. Bakhtin phát hiện trong sáng tác của mình, nhà văn Nga F. Dostoievski đã sáng tạo ra tiểu thuyết đa thanh, trong đó người kể chuyện không đóng vai người cầm chịch độc tôn về tư tưởng, mà là người tổ chức cho các nhân vật khác nhau bộc lộ tư tưởng của họ. Nhân vật trở thành người kể, tự bộc lộ quan điểm tư tưởng của mình. Do đó, lời văn của Dostoievski đa giọng trên mọi cấp độ. Lời kể của người kể chuyện có tính giễu nhại, lời độc thoại của nhân vật cũng mang tính đối thoại với người khác. Các hình thức của đa giọng có thể kể đến như nhại, phong cách hoá, nửa trực tiếp... Ở Việt Nam, từ thời đổi mới, các nhà văn Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Tạ Duy Anh, Bảo Ninh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương... tạo ra tiểu thuyết đối thoại, trong đó người kể chuyện chính tự thu hẹp phạm vi chi phối của mình, để các nhân vật thể hiện các quan điểm khác, đồng thời, lời văn mang tính đa giọng, nhiều tiếng nói không ăn khớp với nhau, không cùng bè với nhau. Trong *Tướng về hưu, Không có vua, Đời thế mà vui, Sang sông*, truyện có bao nhiêu nhân vật là có bấy nhiêu quan điểm. Khi mọi người chuyện trò, họ mỗi người một ý và đều cô đơn, lạc loài bên nhau. Người kể chuyện cố ý đánh lạc hướng, đưa các thông tin không tin cậy, như tin đồn, từ chối đưa ra cái kết duy nhất, để người đọc tự suy nghĩ, lựa chọn. Quan sát phần lớn các tác phẩm ưu tú đều có hiện tượng các chủ thể không hợp tác với nhau, không ai muốn phục tùng một thang giá trị thống nhất, "có thể nói, sự không hài hoà ấy chính là một bí quyết thành công của nghệ thuật tự sự hiện đại. Tính không hài hoà ấy chẳng những không làm tổn hại giá trị tác phẩm, mà còn làm cho tác phẩm có nhiều tiếng nói cùng tồn tại, khiến cho ý nghĩa tác phẩm trở nên đa nguyên"[1]. Biểu hiện nổi bật của tự sự không đáng tin cậy thể hiện ở lời văn giễu nhại (parody), mỉa mai (irony).

[1] Triệu Nghị Hành, *Khi người nói được nói đến*, Tlđd, tr. 42, 43.

1.3. Tầng bậc tự sự

Văn bản tự sự có thể có nhiều người kể chuyện. Lúc đó, xuất hiện tầng bậc trần thuật. Ví dụ, trong *Nghìn lẻ một đêm,* người kể chuyện kể chuyện quốc vương và nàng Sêhêrazat. Đến lượt mình, nàng Sêhêrazat lại kể các chuyện cụ thể, các nhân vật cụ thể khác nhau trong các chuyện lại tự kể chuyện mình. Như vậy, người kể chuyện ở bậc cao giới thiệu người kể chuyện bậc thấp. Tầng bậc trần thuật càng cao thì về thời gian phải xảy ra sau tầng bậc thấp, vì mọi kể chuyện đều kể các sự việc xảy ra trước đó.

Trong các tầng bậc, lời mào đầu giới thiệu chung gọi là *siêu trần thuật.* Ví dụ, tầng bậc trong *Hồng lâu mộng*:

Tầng bậc trần thuật	Nội dung trần thuật
Siêu siêu trần thuật	"Tác giả tự kể"
Siêu trần thuật	– Tăng Đạo dẫn đá vào đời, Thạch huynh tự chép truyện... – Không Không đạo nhân lần đầu chép sách → hai lần chép sách. – "Tào Tuyết Cần" đọc mười năm → "Tào Tuyết Cần" cười Không Không đạo nhân.
Trần thuật	– Giả Vũ Thôn, Chân Sĩ Ẩn, Lâm Như Hải và chuyện của hai phủ Ninh, Vinh.
Trần thuật thứ cấp	(Bình Nhi kể) chuyện về cái quạt, (Giả Chính kể) chuyện về thím Tứ Lâm...

Do một văn bản tự sự có thể có nhiều người kể chuyện ở các tầng bậc khác nhau (ví dụ, *Câu chuyện mười ngày* của Boccacio có 10 người kể chuyện), nên cần xác định khái niệm tác giả hàm ẩn như là cội nguồn của sự cảm nhận, nhận thức, phán đoán, kiến giải chủ quan mà văn bản muốn biểu đạt. Tác giả hàm ẩn phân hoá cho các người kể chuyện khác nhau,

phân tán giọng điệu ở các tầng bậc khác nhau, mà người kể chuyện không phải là kẻ đại diện quan trọng nhất của tác giả hàm ẩn và không đồng nhất với tác giả.

II. ĐIỂM NHÌN TRONG VĂN BẢN

2.1. Vấn đề điểm nhìn trong văn bản

Vấn đề điểm nhìn văn bản, theo Ju. Lotman, bao giờ cũng là vấn đề quan hệ giữa người sáng tạo và cái được sáng tạo. Nhà nghiên cứu Nga Ephim Dobin cho biết, lúc đầu L. Tolstoy kể chuyện *Phục sinh* từ điểm nhìn người kể, bắt đầu từ kì nghỉ hè Nekhliudov về thăm dì và gặp Maslova, quyến rũ cô rồi bỏ rơi. Việc trần thuật bằng phẳng, nhạt nhẽo, và tác giả quyết định thay đổi điểm nhìn, bắt đầu từ bi kịch của Maslova, từ nạn nhân, dưới con mắt Nekhliudov, kẻ gây ra sự lỡ làng cho cô gái. Sự việc được hồi tưởng trong cái nhìn mổ xẻ, hối hận. *Tội ác và trừng phạt* của Dostoievski, *Lâu đài* của Kafka lúc đầu được kể bằng ngôi thứ nhất, sau suy tính lại, nhà văn lại chuyển sang ngôi thứ ba. Điểm nhìn là một vấn đề then chốt của kết cấu, nếu không, việc gì nhà văn phải lao tâm khổ tứ viết lại một tác phẩm dài hơi đến như thế!

Vấn đề điểm nhìn trong tiểu thuyết được nhà văn Anna Barbauld nêu ra từ đầu thế kỉ XIX, khi nhận thấy mọi sự đều thay đổi, nếu người ta kể theo ngôi thứ nhất. Đến cuối thế kỉ XIX, vấn đề được Henry James và F. Schlegel trình bày cụ thể hơn. Đầu thế kỉ XX, K. Friedemann (1910) rồi Percy Lubbock (1921) và E.M. Foster (1927) lại đề cập tới điểm nhìn trong tiểu thuyết. Từ những năm 40 trở đi, vấn đề được nghiên cứu sâu với M. Scholer, Tz. Todorov, G. Genette. Các tác giả từ những năm 20 như B. Tomashepski, M. Bakhtin, V. Vinograđop cùng bàn về điểm nhìn văn bản.

Có người cho khái niệm điểm nhìn quá rộng, quá chung, nên đề xuất khái niệm nhãn quan (vision), có người đề xuất khái niệm điểm quan sát (post of observation), có người đề nghị dùng tiêu cự trần thuật (focus of

narrative), có người dùng từ bình diện (aspect) và gần đây lại dùng tiêu điểm (focalisation). Chúng tôi cho rằng khái niệm "điểm nhìn" dễ hiểu hơn và nội dung phong phú hơn. Nó không chỉ là điểm nhìn thuần tuý quang học như khái niệm tiêu cự, tụ tiêu, mà còn mang nội dung quan điểm, lập trường tư tưởng, tâm lí.

Nhiều nhà lí luận chỉ xem vấn đề điểm nhìn trong nghệ thuật văn xuôi, gọi là điểm nhìn trần thuật. Song điểm nhìn nghệ thuật có cả trong thi ca và đóng vai trò quan trọng ở đây.

Trước đây, người ta thường chú ý tới "ngôi" trần thuật, nhưng đó chỉ là một biểu hiện ngữ pháp, nội hàm của vấn đề khi chỉ gắn với điểm nhìn thì mới được xem xét toàn diện.

2.2. Phân loại điểm nhìn trong văn bản

Phổ biến nhất là cách phân loại của nhà nghiên cứu người Áo Franz Stanzel từ 1955. Ông chia làm ba kiểu "tình huống tự sự":

1. Người kể chuyện tác giả – điểm nhìn toàn tri, tiêu biểu là *Tom Jones* của Henry Fielding.

2. Người kể chuyện ngôi thứ nhất kiêm nhân vật, điểm nhìn hạn tri của nhân vật, tiêu biểu *Cá voi trắng* của Melville.

3. Người kể ngôi thứ ba với điểm nhìn nhân vật, tiêu biểu là *Những người đi sứ* của Henry Jamese.

Genette cho rằng Stanzel, do chưa phân biệt bình diện "ai nhìn?" với bình diện "ai kể?", cho nên loại hình của ông chưa thuyết phục. Genette thay điểm nhìn bằng "tiêu điểm"(focalization, người Trung Quốc dịch thành "tụ tiêu"). Vì cho điểm nhìn mang nặng nội dung thị giác, còn tiêu điểm trừu tượng hơn, chỉ sự hạn định của cái nhìn, ai nhìn. Từ đó, Genette dựa vào cách chia của J. Pouillon và Todorov chia làm ba kiểu người kể chuyện gắn với tiêu điểm:

Pouillon (1946)	Todorov (1966)	Genette (1972)
Cái nhìn từ đằng sau	Người kể > nhân vật	Người kể theo tiêu điểm bằng không. Người kể có kiến thức nhiều hơn nhân vật, đúng hơn là nói nhiều hơn bất cứ nhân vật nào, tương ứng với người kể toàn tri.
Cái nhìn cùng nhân vật	Người kể = nhân vật	Trần thuật theo tiêu điểm bên trong. Người kể chỉ nói những gì nhân vật biết.
Cái nhìn từ bên ngoài	Người kể < nhân vật	Trần thuật theo tiêu điểm bên ngoài.

Ở đây, theo phân tích của W. Schmid, Genette lẫn lộn ba tiêu chí khác nhau: Vốn hiểu biết, năng lực nội tỉnh, điểm nhìn. 1) Tiêu điểm bằng không là điểm nhìn toàn tri, dùng tiêu điểm bằng không là không đạt. Toàn tri là hiểu biết tất cả, "bằng không" chẳng nói lên ý nghĩa gì. Còn nếu hiểu "bằng không" là không có điểm nhìn nào, thì hoá ra tự sự không có điểm nhìn, một điều phi lí[1], vì người kể dù toàn tri, vẫn có điểm nhìn của nó. 2) Tiêu điểm bên trong = trần thuật theo điểm nhìn nhân vật. Điểm nhìn của nhân vật với "bên trong" không đồng nhất với nhau. Điểm nhìn của nhân vật là hiểu biết của nhân vật, còn bên trong là phạm vi nội tỉnh của nhân vật. Nhà văn vẫn dùng điểm nhìn của nhân vật để miêu tả các hiện tượng bên ngoài mà ai cũng thấy. 3) Tiêu điểm bên ngoài tức là trần thuật

[1] Thuật ngữ "tiêu điểm bằng không", hoặc "không có tiêu điểm" (focalization zero) của G. Genette gây tranh cãi rất nhiều và giải thích khác nhau. Có người giải thích "tiêu điểm bằng không" nghĩa là không có điểm nhìn (Triệu Nghị Hành, *Khi người nói được nói đến*, tr. 129), có người hiểu là một loại điểm nhìn, tiêu điểm được miêu tả ra bằng một thân phận không xác định, không hạn định của tự sự (G. Prince trong *A Dictionary of Narratology*, Revised Edition, Lincoln University Press, 1980, pp. 192 – 193.)

theo quan điểm người kể khách quan, không biết đến ý định, ý thức của nhân vật[1]. Khái niệm tiêu điểm không thay thế được điểm nhìn, vì sau điểm nhìn là con người, còn tiêu điểm chưa thấy có ai cả. Lí thuyết của Genette đã có nhiều người theo và bị nhiều người phê bình. M. Bal đã phát triển lí thuyết tiêu điểm thành người tiêu điểm hoá, vật tiêu điểm..., nhưng Genette không tán thành. Theo Schmid, nhược điểm của lí thuyết tiêu điểm của Genette là ở chỗ, ông quy nội dung điểm nhìn nhiều mặt chỉ vào một điểm là tri thức, sự hiểu biết. Ba tiêu cự là ba phạm vi hiểu biết. Nhưng ba nội dung hiểu biết khá mơ hồ. Dùng khái niệm tri thức, ông thủ tiêu vấn đề điểm nhìn, là điều không thể chấp nhận. Ông phân ba loại tiêu cự theo các tiêu chí không thống nhất. Loại 1 và 2 phân biệt theo chủ thể, tức người kể chuyện và nhân vật; loại 2 và 3 lại phân biệt theo khách thể: khách thể của tiêu cự bên trong là những gì nhân vật thấy, còn khách thể của tiêu cự bên ngoài là những gì người kể chuyện nhìn thấy. Phân loại sao cho logic là một vấn đề lí thuyết còn thảo luận. Tuy nhiên, cách phân loại của Stanzel và Genette tuy khác nhau, có khiếm khuyết, cần bổ sung, song đã đề cập đến các hiện tượng cơ bản trong sự phát triển của loại hình tự sự. Từ ban đầu chỉ có trần thuật của người kể chuyện toàn năng, dần dần phát triển các hình thức trần thuật của nhân vật, trần thuật người kể chuyện có điểm nhìn nhân vật, trần thuật nội tỉnh, trần thuật bên ngoài, hoặc luân phiên các hình thức ấy với nhau.

Đi sâu vào nội dung của điểm nhìn, ta có thể tham khảo sự phân biệt của nhà nghiên cứu Nga Boris Uspenski trong sách *Thi pháp kết cấu* (M., 1970):

2.2.1. Điểm nhìn của các chủ thể lời nói: người kể chuyện (tác giả), của nhân vật trữ tình và của nhân vật trong tác phẩm tự sự

Trong tác phẩm, mọi sự biểu hiện, miêu tả, đều từ tác giả mà ra, song để tạo nên hình tượng nghệ thuật, tác giả thường tạo ra những kẻ môi giới (mặt nạ) đứng ra kể chuyện, quan sát, miêu tả. Có thể gặp trong tác phẩm

[1] W. Schmid, *Tự sự học*, Tlđd, tr.111 – 115.

người kể chuyện theo ngôi thứ ba ẩn mình và người kể chuyện lộ diện theo ngôi thứ nhất, đồng thời là nhân vật. Sự phân chia này hoàn toàn tương đối và thuần tuý mang tính nghệ thuật, vì nhà văn phải chọn cách nào có hiệu quả hơn cho ý đồ nghệ thuật của mình. Trong hồi kí, bút kí, tuỳ bút... người kể chuyện là tác giả hoặc gần với tác giả, thường trực tiếp xưng "tôi". Trong thơ trữ tình có khi nhà thơ xưng tôi, khi thì không, tuỳ theo kiểu tư duy nghệ thuật. So với nhân vật, điểm nhìn tác giả thường là của người đứng ngoài, vì tác giả thường có vấn đề suy nghĩ riêng không trùng với điều suy nghĩ của nhân vật. Điểm nhìn nhân vật là điểm nhìn theo cá tính, địa vị, tâm lí nhân vật. Điểm nhìn người kể chuyện có thể tựa vào điểm nhìn nhân vật để miêu tả thế giới, theo cảm nhận chủ quan của nhân vật. Theo Bakhtin thì thế giới chủ thể của người kể chuyện với thế giới khách thể của nhân vật là hai thế giới khác hẳn nhau. Khi người kể chuyện vừa xưng tôi, vừa là một nhân vật, thì ta có thể có một thế giới thống nhất (nhưng vẫn phân biệt về không gian, thời gian, tâm lí với thế giới được kể. Ngay trong nhật kí cũng có khoảng cách ấy).

2.2.2. Điểm nhìn không gian – thời gian

Điểm nhìn là vị trí của chủ thể trong không gian – thời gian, thể hiện ở phương hướng nhìn, khoảng cách nhìn, ở đặc điểm của khách thể được nhìn.

Điểm nhìn không gian thể hiện qua các từ chỉ thị phương vị, từ chỉ thị thời điểm như ở đây, đây, kia, hôm nay, nay... khi điểm nhìn người kể chuyện trùng với điểm nhìn nhân vật. Khi điểm nhìn kể chuyện không trùng với điểm nhìn nhân vật, ta có các hình thức:

– Điểm nhìn lược thuật ở tầm khái quát, tầm xa.

– Điểm nhìn của người kể chuyện vận động theo hướng của mình, khi lùi về quá khứ, khi ở phía này, khi ở phía kia trong các tuyến nhân vật.

– Khi nhìn trên cao có thể có cảnh câm: chỉ thấy mà không nghe, hoặc chỉ nghe mà không thấy.

Trong bài thơ *Người đi tìm hình của Nước*, Chế Lan Viên đã lùi điểm nhìn của mình về quá khứ, vào năm 1911 để nhìn Bác Hồ từ bến Nhà Rồng ra đi:

Đất nước đẹp vô cùng nhưng Bác phải ra đi

Cho tôi làm sóng dưới con tàu đưa tiễn Bác

Nhà thơ nhập vào điểm nhìn của nhân vật:

Khi bờ bến dần lui, làng xóm khuất

Bốn phía nhìn quanh không một bóng hàng tre.

Điểm nhìn thời gian có thể cùng thời, khác thời với nhân vật. Chỉ thay đổi điểm nhìn, Chế Lan Viên đã sáng tạo được một hình tượng nghệ thuật hoàn toàn mới về Hồ Chí Minh.

2.2.3. Điểm nhìn bên trong, bên ngoài

Một số học giả phân biệt điểm nhìn chủ quan và khách quan, một số khác phân biệt điểm nhìn tâm lí, số khác nữa phân biệt bên trong và bên ngoài. Sự khác biệt các khái niệm này không lớn, bởi vì "cái bên trong" ở đây không phải như cái bên trong của khách thể nào đó, mà chính là cái hoạt động tự cảm thấy, tức là tính chủ quan, tức đời sống tâm lí. Tuy vậy, sự phân biệt bên trong và bên ngoài có tính bản thể luận này có ý nghĩa đặc thù đối với nghệ thuật. Cái bên ngoài không phải là cái ở bên ngoài, mà là cái có thể quan sát từ bên ngoài, còn cái bên trong là cái tự cảm thấy (nội tỉnh), không thể quan sát từ bên ngoài được. Hai mặt này không phải bao giờ cũng nhất trí với nhau. Do đó, phải có điểm nhìn bên trong mới thể hiện con người hoàn chỉnh.

Điểm nhìn bên trong biểu hiện bằng hình thức tự quan sát (nội tỉnh) của nhân vật "tôi", bằng tự thú nhận, hoặc bằng hình thức người trần thuật tựa vào giác quan, tâm hồn nhân vật để biểu hiện cảm nhận về thế giới.

Thông thường, trong miêu tả vừa có điểm nhìn bên ngoài (trong tương quan với đối tượng miêu tả) và điểm nhìn bên trong (đối với người miêu tả). Ví dụ, đoạn văn của G. Flaubert trong *Giáo dục tình cảm*:

"Chàng mải nhìn vào bà Đambrex và thừa nhận là bà có sức quyến rũ, mặc dù mồm có hơi to và lỗ mũi thì quá rộng. Bà có cái yểu điệu lạ lùng. Ngay các món tóc xoăn, những lọn tóc dường như đầy vẻ duyên dáng và

vừng trán phẳng như mặt gương cũng chứa chất nhiều điều và tỏ ra một tính cách quyền lực". Ở đây có điểm nhìn bên ngoài, phát hiện đặc điểm chân dung nữ nhân vật, lại vừa có sự bộc lộ cảm nhận của Fredric từ điểm nhìn bên trong.

Có khi, nhà văn miêu tả hành vi hoàn toàn từ bên ngoài. Lại có khi, nhà văn miêu tả hành vi tự bên trong kẻ làm hành vi ấy.

Có khi nhà văn giữ nguyên một điểm nhìn từ đầu đến cuối. Có khi, điểm nhìn bên trong được thay đổi luôn, từ nhân vật này sang nhân vật khác. Ví dụ, đoạn tả Chí Phèo ăn cháo hành: "Hắn càng ăn, mồ hôi lại càng nhiều. Thị Nở nhìn hắn, lắc đầu thương hại (Điểm nhìn Thị Nở). Hắn thấy lòng thành trẻ con. Hắn muốn làm nũng với thị như với mẹ (Điểm nhìn Chí Phèo). Ôi sao mà hắn hiền. Ai dám bảo đó là cái thằng Chí Phèo vẫn đập đầu, rạch mặt mà đâm chém người? (Điểm nhìn Thị Nở)...". Luân phiên điểm nhìn tạo hiệu quả đối thoại kịch tính thầm kín rất thú vị.

Sáng tác văn học "dòng ý thức" sử dụng chủ yếu điểm nhìn bên trong.

2.2.4. Điểm nhìn đánh giá tư tưởng, cảm xúc

Đây là hệ thống quan điểm cảm nhận thế giới khác với điểm nhìn bên ngoài chỉ ghi nhận đặc điểm nhân vật, đồ vật, điểm nhìn đánh giá xuất phát từ trung tâm giá trị, thường là nhân vật chính, người trần thuật. Quan điểm đánh giá thể hiện ở thái độ của chủ thể lời nói đối với khách thể, được bộc lộ qua các tính từ đánh giá, cách nhấn mạnh (ví dụ "thực tế là", "thật ra", "ít nhất thì"...).

Quan điểm đánh giá bất biến thể hiện qua các định ngữ cố định (ví dụ: Achilles chạy nhanh như gió, Apolon bắn xa muôn dặm, Athenna mắt sáng long lanh...).

Bản thân việc lựa chọn người kể chuyện mang tư cách, tâm lí xã hội như thế nào đã là thể hiện quan điểm này. Ví dụ, người kể chuyện là người điên, là một ông quý tộc hay một người dân quê đều có ý nghĩa như vậy. Trong truyện ngắn, nếu nhà văn sử dụng người kể chuyện là người điên là vì người điên do mất trí có thể nói những điều cấm, phạm thượng mà người

thường không dám nói. Cũng vậy, nếu người kể chuyện là trẻ con thì là vì trẻ con có thể nói điều người lớn không nói.

2.2.5. Điểm nhìn ngôn từ, quán ngữ

Dùng phương tiện ngôn từ thể hiện quan điểm.

– Cách gọi tên, xưng hô: hắn, nàng, ông, anh, chị...

– Sự phân biệt ngôn từ người kể chuyện, nhân vật và tương quan của hai yếu tố này. Bản thân mỗi hình thức ngôn từ đã mang một quan điểm. Lời kể chuyện của người kể chuyện luôn đứng trên, đứng ngoài nhân vật. Lời độc thoại nội tâm đứng trong nhân vật. Lời nửa trực tiếp kết hợp hai điểm nhìn trên với nhau. "Phải kết hợp các điểm nhìn mới tạo ra điểm nhìn nghệ thuật" (B. Uspenski). Việc sử dụng lời văn tao nhã kiểu cách, lâm li hay khô khan, ngôn từ mách quế hay thô tục đều có hiệu quả do điểm nhìn ngôn từ, quán ngữ tạo nên.

2.3. Điểm nhìn nghệ thuật như một phạm trù của thi pháp học lịch sử

Điểm nhìn văn bản có tác dụng định hướng. Hệ thống điểm nhìn văn bản chỉ là hình thức thể hiện điểm nhìn trên cấp độ văn hoá nghệ thuật. Theo Ju. Lotman, có ba phương diện thể hiện điểm nhìn văn hoá: quan điểm đối với chân lí, quan điểm người sáng tạo, quan điểm cá thể của nhân vật.

Vấn đề bao trùm là từ đâu mà tác giả biết được những điều anh ta miêu tả? Có phải chỉ do anh ta nhìn thấy hay không? Đó là văn hoá thời đại. Tâm lí học đã nói về tâm thế trong tâm lí nhận thức của cá thể. Khoa học nhân văn ngày nay cho biết về "bức tranh thế giới" (cũng gọi là mô hình thế giới) hay tâm thức (mentalité) của mỗi thời, mỗi khu vực, yếu tố quy định cách cảm nhận của các cá thể thời ấy, vùng ấy.

Thời trung đại, người ta nhìn chân lí theo quan điểm bất biến, và các tác giả biên niên, tác phẩm truyền giáo... chỉ trình bày lập trường đạo đức chung, chứ không phải quan điểm cá nhân. Do vậy, họ sử dụng các truyền thuyết, huyền thoại, các tục ngữ, cách ngôn một cách rộng rãi, nói chung là dẫn nhiều lời của "cổ nhân", vì thế giảm bớt vai trò của cá tính sáng tạo.

Trong kinh *Phúc âm* có đoạn kể chuyện Chúa làm phép lạ chữa bệnh: "Khi đến nơi, ngài thấy một người mù bẩm sinh. Các môn đồ hỏi ngài: Thưa ngài, ai có tội, anh ta hay là cha mẹ anh ta mà sinh ra là đã bị mù rồi? Giêsu trả lời: cả anh ta lẫn cha mẹ anh ta đều không có tội. Nhưng anh ta mù để thể hiện các việc thiêng liêng. Ta phải làm các việc của Đấng sai phái ta, chừng nào trời còn ban ngày. Khi nào trời tối thì không ai làm được gì nữa. Chừng nào ta còn trên đời thì ta là ánh sáng". Sau khi người mù được phép lạ làm cho sáng mắt thì những người hàng xóm trước đã biết anh ta mù nói với nhau: "Chẳng phải đó là người vẫn ngồi và cầu xin lòng nhân từ đó sao?". Một số khác nói: "Anh ta đấy". Một số khác: "Có vẻ giống anh ta". Người ấy thì nói: "Đó là tôi". Trong đoạn văn này, người ta chỉ nhìn người theo góc độ của phép lạ, không có góc độ riêng, cảm xúc, tâm lí, không có điểm nhìn khác. Điều này cũng như trong ý thức văn hoá chỉ có phân biệt chính giáo, tà giáo, chính thống, phi chính thống...

Trong sử thi, chân lí là cái được mọi người thừa nhận. Mọi người đều thừa nhận Achilles chạy nhanh như gió, Apolon bắn xa muôn dặm, Ulysses muôn vàn trí xảo. Trong *Thuỷ hử,* ai ai cũng đều biết Cập Thời Vũ Tống Công Minh, Cửu Văn Long Sử Tiến, Hắc Toàn Phong Lý Quỳ... chỉ nhắc đến tên là mọi người biết ngay y như là kiến thức chung của một thời. Họ chỉ khác nhau là đã gặp hay chưa được gặp.

Như vậy, dẫn ngữ, định ngữ cố định, đánh giá thống nhất là biểu hiện của điểm nhìn bất biến.

Trong truyện *Người con gái Nam Xương*, điểm nhìn người kể chuyện lấn át điểm nhìn nhân vật. Điểm nhìn nhân vật chỉ là một ước lệ hình thức để kể chuyện. Bé Đản mới hai tuổi, đang tập nói, hay quấy khóc, bố phải bế dỗ, mà kể chuyện rành rọt: "Khi ông chưa về đây, thường có một người đàn ông, đêm nào cũng đến, mẹ Đản đi cũng đi, mẹ Đản ngồi cùng ngồi, nhưng chẳng bao giờ bế Đản cả". Truyện chưa có điểm nhìn tâm lí. Lời nhân vật Vũ Nương, bà mẹ chồng chỉ nhằm biểu hiện ý thức phải trái chứ không biểu hiện tâm lí. Đó cũng là đặc điểm thời kì đầu trung đại.

Ju. Lotman cho biết Pushkin khi sáng tác *Evgeni Onegin* đặt nhiệm vụ khắc phục điểm nhìn của tác giả sử thi và lãng mạn, sáng tạo một điểm nhìn văn xuôi, một điểm nhìn mà tác giả lãng mạn xem là "phi nghệ thuật". Ta hãy đọc một đoạn trong tác phẩm này thể hiện tư tưởng đối thoại của Pushkin với kiểu người kể chuyện cũ:

Xin mời viết như những năm oanh liệt,
Như ngày xưa đã quy định thế rồi.
Chỉ những bài tụng ca là nên viết?
Suy cho cùng cũng thế cả mà thôi.
Hãy nhớ lại lời một nhà châm biếm!
Không lẽ anh thích anh chàng nguy hiểm
Trong "tư duy người khác" hơn là
Thích các nhà thơ uỷ mị chúng ta?
Nhưng nội dung của bi ca (elégy) buồn bã,
Quá nhỏ nhen và quá đỗi tầm thường
Trong khi đó tụng ca là cao cả
Rất hào hùng, đầy mãnh liệt yêu thương.
Kể có cái đáng bàn, nhưng thiết nghĩ
Ta không nên đối đầu hai thế kỉ...
***
Tôi, sản phẩm của ước mơ, suy nghĩ
Những hoà âm, những nhịp điệu câu, từ
Tôi chỉ đọc cho vú già yêu quý
Người bạn già thời thơ ấu vô tư
Hay đôi lúc sau bữa ăn buồn chán
May mắn tóm được một vài ông bạn,
Tôi đem thơ, bi kịch, đọc, bắt ngồi

Nghe chừng nào đến ngất xỉu mới thôi!
Hoặc nhiều khi (chuyện này không phải phịa)
Mải làm thơ, đang chán nản bí từ
Tôi vô ý làm vịt giời khiếp vía
Khi bên hồ thơ thẩn dạo, suy tư:
Vì nghe tôi lâm li và dịu ngọt
Chúng vội vàng vút lên không hoảng hốt...

(Thái Bá Tân dịch)

Qua hai mục 34, 35 trong chương IV, Pushkin tìm quan điểm nghệ thuật cho riêng mình. Ông đối lập điểm nhìn mình với điểm nhìn sử thi, lãng mạn.

Truyện Kiều của Nguyễn Du là một bằng chứng về sự sáng tạo mới trên cơ sở đổi thay điểm nhìn. *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân nhìn câu chuyện cô Kiều như một chuyện về tình và khổ, Nguyễn Du nhìn đó như là một chuyện về số phận con người tài hoa. Cho nên, ngay vào đầu, Nguyễn Du đã giới thiệu hai bức chân dung của chị em Thuý Kiều như là chân dung số mệnh, trong khi đó ở *Kim Vân Kiều truyện,* đến khi Kim Trọng gặp chị em Kiều, nhà văn mới tả chân dung hai cô, như là chân dung gái đẹp thuần tuý: "Kiều lông mi lá liễu mà dài, đôi mắt long lanh như ngọc, mắt như làn thu thuỷ, màu da như sắc hoa đào; còn Thuý Vân thì cũng đẹp, dung mạo đoan trang... (Theo bản dịch Nguyễn Đình Diệm).

Nguyễn Du đưa vào tác phẩm điểm nhìn bên trong, đặc biệt là điểm nhìn bên trong của nhân vật Kiều. Trong *Kim Vân Kiều truyện,* khi gặp Kiều, Kim muốn kéo dài câu chuyện, nhà Kiều liền cho xe đón các cô về trước. Còn Nguyễn Du thì để cho Kim lên ngựa về trước, khiến cho hai cô "người còn nghé theo". Khi Kiều bán mình, *Kim Vân Kiều truyện* chỉ tả sự mua bán, Nguyễn Du tả nỗi lòng của Kiều: "Nỗi mình thêm tức nỗi nhà,/ Thềm hoa một bước, lệ hoa mấy hàng./ Ngại ngùng dín gió e sương,/ Nhìn hoa bóng thẹn, trông gương mặt dày". Đoạn *Thuý Kiều tiễn biệt Thúc Sinh,* trong *Kim Vân Kiều truyện:* "Nàng muốn tiễn ra khỏi cửa, nhưng vì khách

của Thúc nhiều, "nàng phải dừng lại sau tấm bình phong", không có gì đau khổ, Thúc lên xe ngựa mà đi. Còn Nguyễn Du thì để Kiều bịn rịn ra tiễn, tay níu áo bào, mà Thúc Sinh lại cưỡi ngựa (không đi xe) ra dáng một kị sĩ. Cuộc tiễn đưa đầy đau đớn:

Người lên ngựa, kẻ chia bào
Rừng phong thu đã nhuốm màu quan san
Dặm hồng bụi cuốn chinh an
Trông vời đã cách mấy ngàn dâu xanh
Người về chiếc bóng năm canh
Kẻ đi muôn dặm một mình xa xôi
Vừng trăng ai xẻ làm đôi
Nửa in gối chiếc, nửa soi dặm trường.

Cái nhìn bên trong là một thi pháp trần thuật mới của *Truyện Kiều* so với nguyên tác của Thanh Tâm Tài Nhân.

Tác giả tuy thuộc loại toàn tri "biết trước, biết hết", song ở *Truyện Kiều,* người kể chuyện luôn luôn đặt mình vào cái "bây giờ" và "ở đây" của nhân vật để thể nghiệm mọi xúc cảm của chúng, ví như đoạn tả tâm trạng Kiều buổi tối ngày chơi xuân về: "Một mình lặng ngắm bóng nga...". Do cái nhìn này mà tác giả sử dụng phổ biến ngôn ngữ nửa trực tiếp.

Phong cảnh trong truyện không phải là thứ tĩnh tại, trừu tượng, mà là thứ phong cảnh được mở ra lần lần theo cảm giác, điểm nhìn của nhân vật:

*– Bước **lần** theo ngọn tiểu khê*
*Nhìn xem phong cảnh **có bề** thanh thanh.*
*– Bóng hồng **nhác thấy** nẻo xa*
*– **Lần nghe** canh đã một phần trống ba...*

Trong cảnh có con mắt, lỗ tai cảm thấy của nhân vật. Nguyễn Du đã tạo ra cái nhìn nhiều chiều trong tác phẩm. Khắc phục cái nhìn một chiều

thường gặp trong truyện cổ tích, trong Phật thoại, trong truyện kể kiểu *Tam quốc diễn nghĩa*, Nguyễn Du đã làm cho các sự kiện lớn của đời Kiều được nhìn nhận và bình luận từ các góc độ khác nhau. Về việc bán mình, có quan điểm chính thống: "Làm con trước phải đền ơn sinh thành", nhưng với tình yêu, đó là một sự phụ tình: "Thôi thôi thiếp đã phụ chàng từ đây!". Đối với việc "cậy em thay lời", Kiều vừa kiên quyết, vừa không muốn: "Duyên này thì giữ, vật này của chung". Đối với chữ trinh có quan điểm quan phương: "Đạo tòng phu lấy chữ trinh làm đầu", nhưng lại có quan điểm chữ trinh dành cho người tình: "Nhị đào thà bẻ cho người tình chung". Đối với việc tu Phật, có quan điểm thịnh hành: "Cho rằng giọt nước cành dương,/ Lửa lòng tưới tắt mọi đường trần duyên". Nhưng lại có thái độ phủ nhận trước nhu cầu cuộc sống: "Đã đem mình bỏ am mây", "Đã tu, tu trót, qua thì, thì thôi"... Đối với Hồ Tôn Hiến, có quan điểm quan phương: "Có quan Tổng đốc trọng thần", có quan điểm khách quan về sự tráo trở của Hồ Tôn Hiến, có quan điểm về đạo đức của y: "Phải tuồng trăng gió hay sao!", "Lạ thay mặt sắt cũng ngây vì tình". Đối với việc khuyên hàng, việc đánh giá Từ Hải, có quan điểm chính thống gọi Từ Hải là "giặc", nhưng có quan điểm nhân dân gọi "Từ là đấng anh hùng". Về việc khuyên hàng, có quan điểm xem nàng là "có công", có quan điểm nhân đạo lại cho là "giết chồng". Tính nhiều chiều trong cái nhìn đã tạo ra một trường đa nghĩa và đối thoại. Trong khi chưa phủ nhận được quan điểm chính thống thì nó có tác dụng phá thế độc tôn của quan niệm ấy, do đó có tính dân chủ rất cao[1].

Tiểu thuyết văn xuôi Việt Nam tuy đã có từ Nguyễn Trọng Quản cuối thế kỉ trước, nhưng người mở đầu thực sự cho tiểu thuyết hiện đại được xem là Hoàng Ngọc Phách. Điều này hoàn toàn có căn cứ, nếu xét theo sự xuất hiện điểm nhìn mới của tiểu thuyết. Trước hết, đây là tiểu thuyết về tình yêu ngoài hôn nhân. Đạm Thuỷ đã được dạm vợ rồi, mà vẫn buông mình theo sự phiêu lưu của con tim, còn Tố Tâm cũng đã biết Đạm Thuỷ hứa hôn rồi mà vẫn gắn bó với chàng. Điểm nhìn đó phân biệt rõ rệt với điểm nhìn

[1] Xem thêm Trần Đình Sử, *Thi pháp "Truyện Kiều"*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 2002.

đạo đức. Trong tiểu thuyết có điểm nhìn của "kí giả" chép "sự thật", "tôn trọng sự thật", có điểm nhìn của nhân vật Đạm Thuỷ. Đạm Thuỷ kể chuyện mối tình của mình khi người yêu đã mất như một người hồi tưởng và phân tích cái bí mật của trái tim theo một tinh thần khoa học: từ chi tiết, từ những biểu hiện vô ý mà để lộ tình cảm thầm kín. Mới nhất là đưa vào tiểu thuyết các bức thư riêng và nhật kí của Tố Tâm – đem lại một điểm nhìn thuần tuý riêng tư, nội tại, một tiếng lòng thổn thức và tự bạch. Nhật kí đây không phải thứ ghi việc hàng ngày, mà là một thứ thư viết hàng ngày dồn lại thành tập. Với các điểm nhìn ấy nhà tiểu thuyết đưa người đọc từ cái nhìn bề ngoài, xa lạ, dấn sâu vào bí ẩn của tình cảm con người, vào vẻ đẹp kín đáo, nội tại của tình yêu, một tình yêu không vụ lợi, trong trắng, tinh khiết.

Trong tiểu thuyết hiện đại, bắt đầu từ cuối thế kỉ XIX ở phương Tây, và sau đó từ những năm 30 thế kỉ XX, chiếm địa vị ưu thế là mô hình tự sự người kể chuyện ẩn mình với điểm nhìn nhân vật. Ví dụ, tiểu thuyết *Sống mòn*, người kể là ngôi thứ ba ẩn mình cùng với điểm nhìn các nhân vật Thứ, San mà chủ yếu là Thứ. Các mô hình kể chuyện ngôi thứ nhất xưng tôi cũng rất phổ biến. Mô hình độc thoại nội tâm, dòng ý thức xuất hiện từ đầu thế kỉ XX với M. Proust, J. Joyce, V. Woolf.

Tóm lại, khái niệm điểm nhìn nghệ thuật có thể giúp ta giải phẫu cấu trúc nội tại của tác phẩm, phân tích cách cảm thụ, miêu tả và thái độ tư tưởng của tác giả trong tác phẩm.

III. MÔ HÌNH TỰ SỰ

3.1. Vấn đề mô hình tự sự

Mô hình tự sự là một trong những vấn đề trung tâm của lí luận tự sự, bao gồm mô hình người trần thuật, điểm nhìn, quan hệ với nhân vật... Mô hình tự sự là vấn đề loại hình hoá người trần thuật, thể hiện những kiểu quan hệ giữa người kể và sự kiện, nhân vật, đánh dấu một cách tiếp cận và chiều sâu trong việc chiếm lĩnh đời sống. Sự phát triển của văn xuôi tự sự trong lịch sử văn học, suy cho cùng là sự phát triển của mô hình tự sự. Vì thế, đây cũng là một vấn đề cơ bản của thi pháp học lịch sử.

Năm 1955, nhà nghiên cứu Áo Stanzel dựa vào đặc điểm của người kể chuyện mà chia ra ba mô hình:

– Kiểu người kể toàn tri (biết trước biết hết): điển hình là tiểu thuyết *Tom Jones* của nhà văn Anh Henry Fielding.

– Kiểu nhân vật là người kể chuyện ngôi thứ nhất: điển hình là tiểu thuyết *Cá voi trắng* của nhà văn Mĩ Herman Melville.

– Kiểu ngôi thứ ba theo điểm nhìn nhân vật: điển hình là *Những người đại sứ (Ambassadors)* của Henry James.

Cũng năm đó, theo các tiêu chí ai kể, góc độ kể, kênh thông tin, khoảng cách kể, tác giả Mĩ Norman Friedman chia ra tám loại hình:

– Hai kiểu tác giả toàn tri: có tham gia vào trần thuật / không tham gia;

– Hai kiểu ngôi thứ nhất: người tham gia / người chứng kiến;

– Hai kiểu toàn tri có hạn chế: sử dụng nhiều điểm nhìn / ít điểm nhìn;

– Hai kiểu thuần khách quan: như kịch / như điện ảnh.

Năm 1973, người Séc Lubomir Dolezel chia làm 6 kiểu phương thức trần thuật:

1) Hình thức ngôi thứ ba
- Kể khách quan
- Kể có tu từ, bình luận
- Kể chủ quan, theo điểm nhìn nhân vật

2) Hình thức ngôi thứ nhất
- Kể khách quan
- Kể có tu từ, bình luận
- Kể chủ quan, theo điểm nhìn nhân vật

Các tác giả G. Genette và Mieke Bal cho rằng cần đưa thêm các tiêu chí: ai kể (tiếng, giọng của ai) và ai nhìn (theo con mắt của ai) làm cho mô hình tự sự thêm minh xác, cụ thể, và chia làm ba loại hình:

1) Trần thuật tiêu cự bằng không hay tự sự toàn tri. Người trần thuật chẳng những toàn tri mà điểm nhìn di chuyển, siêu thời gian, không gian

cho nên tiêu cự bằng không; vừa ở trong nhân vật, vừa ở ngoài nhân vật. Người trần thuật lớn hơn nhân vật (theo Tz. Todorov).

2) Trần thuật theo tiêu cự bên trong hay tự sự hạn chế. Thông qua nội tâm nhân vật, theo Todorov thì người trần thuật bằng nhân vật. Có thể có một hay nhiều người trần thuật.

3) Trần thuật theo tiêu cự bên ngoài hay tự sự khách quan. Theo Todorov, người trần thuật có thể bằng hoặc biết ít hơn nhân vật. Anh ta kể chuyện nhưng không thâm nhập được vào bên trong nhân vật.

Những cách phân loại và tiêu chí trên có ý nghĩa rất lớn để nghiên cứu tiến trình vận động của mô hình tự sự.

3.2. Một số kiểu người kể chuyện trong văn xuôi tự sự của Trung Quốc, Việt Nam

3.2.1. Người kể chuyện sử quan trong loại sử kí, sử truyện

Loại hình kể chuyện này xuất hiện trong các truyện lịch sử và truyện thuộc dạng này như tiểu thuyết chí quái chí nhân ở Trung Quốc, truyện *Lĩnh Nam chích quái* hoặc các truyện viết theo thể kí sự. Chức năng tự sự là ghi chép tiểu sử, sự việc, địa lí, giải thích, bình luận, kể chuyện.

Người kể chuyện thống nhất với tác giả làm một, thống nhất trong tư cách sử gia, sử quan, lấy thực lục làm nguyên tắc, không né tránh nói cái xấu xa, tội ác, không tô vẽ cái tốt đẹp, không truyền sự sai ngoa. Người kể chuyện quan tâm tới các chi tiết tiểu sử, các lời nói, việc làm, không bỏ qua việc nhỏ, cốt làm bật lên phẩm hạnh, đức tính của nhân vật. Do đó, lời giới thiệu nhân vật, lời kết cuối truyện thường khách quan, hàm súc, không lộ cảm xúc.

Người kể chuyện sử quan này không có quan hệ trực tiếp với nhân vật, và không có nghĩa vụ riêng tư nào đối với nhân vật.

Người kể chuyện sử quan cũng thường đưa ra lời đánh giá, bình luận theo quan điểm quan phương, chính thống.

3.2.2. Người kể chuyện truyện truyền kì

Nhiều truyện, tác giả là người kể chuyện, nhưng không phải là nhân vật. Nhân vật hoặc là một người khác kể chuyện cho tác giả nghe, sau đó,

tác giả xúc động ghi lại. Tác giả là người ghi, nhiều khi biết hơn người thuật, nhưng cùng đứng ở một vị trí với người kể chuyện. Do là người ghi lại cho nên tác giả đồng thời cũng là người nghe (người đọc), người cảm nhận truyện. Cho nên, lời kể thường kèm theo lời cảm thán của người nghe. Ví dụ, tác giả trong truyện *Nhậm thị* kể chuyện một con hồ li tinh chung tình. Sau khi nhân vật Vi Ngâm kể hết chuyện đã than rằng: "Than ôi! Cái tình của giống khác mà cũng giống như người thế a! Gặp bạo lực mà không thất tiết, đi theo người cho đến chết, phụ nữ ngày nay chắc cũng có kẻ không bằng. Tiếc cho Trịnh Sinh là người không tinh tường, chỉ biết sắc mà chẳng biết phẩm hạnh; nếu là kẻ sĩ uyên bác thế nào cũng biết nhào nặn cái lí biến hoá, soi xét giữa thần và người, viết ra áng văn đẹp, chẳng những chỉ để thưởng ngoạn phong tục mà thôi. Tiếc vậy thay!". Nhiều khi người kể chuyện kể theo ngôi thứ nhất.

Loại hình người kể chuyện này tiếp tục với *Liêu trai chí dị, Thánh Tông di thảo...*

3.2.3. Người kể chuyện kiểu "thuyết thoại" (kể chuyện)

Đây là kiểu người kể chuyện điển hình trong các thoại bản hoặc "nghĩ thoại bản" Trung Quốc, là những truyện kể theo phong cách nói trực tiếp trước công chúng.

Đặc điểm thứ nhất là người kể chuyện đối thoại với người nghe, người xem, thay họ nêu thắc mắc, giải thích về cách kể của mình, chỗ nào dừng, tách mỗi chuyện ra, chỗ nào kể tiếp... Ví dụ, khi kể một nhân vật lạ xuất hiện, người kể chuyện bèn hỏi: "Kẻ ấy là ai?". Khi nhân vật gặp nạn lại hỏi: "Tính mệnh anh ta thế nào?".

Đặc điểm thứ hai của người kể chuyện này là thường xuyên nghi luận, đọc thơ làm chứng, đặc biệt là thơ đời sau dùng để đánh giá nhân vật lịch sử. Nhiều khi, người kể thông báo cho người nghe các hậu quả về sau của nhân vật.

Đặc điểm thứ ba là người kể chuyện này là đứng ngoài truyện, tha hồ miêu tả, đối chiếu, so sánh với các nhân vật khác, phân tích tâm lí...

Loại hình kể chuyện này rất phổ biến trong *Tam ngôn* của Phùng Mộng Long, *Nhị phách* của Lăng Mông Sơ đời Minh, trong các tiểu thuyết chương hồi thông tục như *Thuỷ hử, Tam Quốc diễn nghĩa, Tây du kí* đều là loại hình kể chuyện toàn tri, người kể biết trước, biết hết.

3.2.4. Người kể chuyện cá thể hoá, cá tính hoá

Trong tiểu thuyết Trung Quốc, bắt đầu từ *Nho Lâm ngoại sử* và *Hồng lâu mộng* dần dần xuất hiện người kể chuyện có yếu tố cá tính hoá – Trong *Hồng lâu mộng,* người kể chuyện bao gồm tác giả (1) người giới thiệu sáng tác, người kể chuyện thoại bản (thuyết thư) giới thiệu nguồn gốc hòn đá. Hòn đá (1) hoá thành người nhập thế, Không Không đạo nhân là người sao lục văn tự trên đá, tác giả (2) – người đọc và chỉnh lí văn bản trên đá, Hòn đá (2) là người kể câu chuyện, cho nên tác phẩm này có tên khác là *Câu chuyện của hòn đá (Thạch đầu kí).*

Người kể chuyện hòn đá đóng vai trò bình luận, giải thích.

Người kể chuyện có khi là Không Không đạo nhân.

Điều đặc biệt là trong tự sự người kể chuyện chuyển lời trần thuật cho nhân vật, biến người kể chuyện từ kiểu toàn tri thành người kể chuyện hạn tri. Người kể chuyện là nhân vật thuộc bậc thứ hai này có mấy loại: kể chuyện mình, kể chuyện người, có khi kể chuyện quá khứ, có khi kể chuyện hiện tại.

Bước sang thế kỉ XX, người kể chuyện cá tính hoá chiếm ưu thế.

Trong tiểu thuyết chương hồi chữ Hán Việt Nam, từ *Nam triều công nghiệp diễn chí* đến *Hoàng Lê nhất thống chí* đều sử dụng người kể chuyện toàn tri, hình thức gần với người kể chuyện sử truyện, không có hình thức kể miệng của người thuyết thư như tiểu thuyết Trung Quốc, bởi văn ngôn đối với người Việt là tử ngữ.

Trong *Truyền kì mạn lục,* có người kể chuyện toàn tri và người bình luận khi có quan điểm riêng. Người bình luận và người kể chuyện không phải là một, tạo thành một hình thức đối thoại kín đáo.

Trong *Thánh Tông di thảo*, có truyện nhà vua xuất hiện như là người kể chuyện xưng "ta", nhưng ông chỉ xuất hiện để chứng kiến, là người biết sự việc, chứ không phải là người kể chuyện. Sơn Nam Thúc là người bình luận nhiều khi đóng vai trò xưng tụng vua Lê Thánh Tông.

Trong truyện Nôm, chỉ từ *Truyện hoa tiên* và đặc biệt *Truyện Kiều,* xuất hiện người kể chuyện cá thể hoá, kể chuyện đa chủ thể, kể chuyện theo điểm nhìn nhân vật.

Từ các truyện kể, tiểu thuyết quốc ngữ, người kể chuyện cá thể hoá ngày càng chiếm ưu thế. Điểm nhìn nhân vật luôn luôn là điểm tựa của trần thuật. Ở tiểu thuyết *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, tác giả xuất hiện như là người chép truyện hoàn toàn khách quan, đứng ngoài (siêu trần thuật), kể lại lai lịch cuốn sách, tự xưng là kí giả, xưng "tôi" giới thiệu người kể chuyện là Đạm Thuỷ (người kể chuyện), kể chuyện Đạm Thuỷ tiếp theo là trần thuật theo hình thức thư tín của Tố Tâm (người kể chuyện). Ba người kể chuyện, ba góc độ làm cho câu chuyện thêm sâu sắc, mỗi người đều giãi bày quan điểm, tâm sự của mình.

3.2.5. Người kể chuyện hiện đại chủ nghĩa và hậu hiện đại chủ nghĩa

Trong tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa, tác giả lùi về phía sau, nhường chỗ cho người kể chuyện, mà hoạt động kể chuyện thiên về trình bày, không còn phân tích, giãi bày, thuyết giáo như tiểu thuyết thế kỉ XIX.

Nhân vật thường bị trừu tượng đi, chỉ còn là ý thức, cái nhìn, điểm nhìn nhân vật trong trần thuật thường trùng với dòng ý thức, sự trần thuật thường là không gian hoá thời gian, ví dụ *Hoa hồng cho Emili* của Faulkner.

Trần thuật nhiều góc độ, như truyện *Sóng* của Woolf, do sáu tuyến độc thoại nội tâm tạo thành. Tiểu thuyết *Âm thanh và cuồng nộ* của Faulkner do bốn nhân vật kể theo ngôi thứ nhất.

Trong tiểu thuyết hậu hiện đại, với quan niệm "tác giả đã chết", người đọc đóng vai trò chủ đạo trong tiếp nhận. Văn bản trần thuật tổ chức như một tập hợp siêu văn bản, liên văn bản, có tính chất mở, để người đọc

tự tổ chức, lí giải theo ngữ cảnh của mình. Nhân vật trở thành cái bóng, cái mặt nạ, chỉ còn là một chữ cái. Chuỗi sự kiện bị cắt rời, nhiều khi trùng lặp, mâu thuẫn, trần thuật từ nhiều góc độ (ví dụ, truyện *Bảo mẫu* của R. Coover, 1932). Tác giả Trung Quốc Hồ Toàn Sinh (Trung Quốc, 2002) đã cung cấp biểu mẫu sau để tham khảo về sự biến đổi cấu trúc văn bản tự sự:

Đặc trưng văn bản	**Chủ nghĩa hiện thực**	**Chủ nghĩa hiện đại**	**Chủ nghĩa hậu hiện đại**
Sự thật muốn biểu hiện	Sự thật hiện thực khách quan	Sự thật tâm lí	Sự thật ngôn ngữ
Tác giả	Nổi bật	Ẩn mình	"Đã chết"
Nhân vật	Người thật	Nhân cách	Cái bóng
Truyện kể	Kiểu "tích tắc" (Kết cấu khép)	Kiểu "tích tắc tích" (Kết cấu mở)	Kiểu "tắc tích" (Kết cấu xáo trộn)
Miêu tả	Tìm hiệu quả như thật	Nhạt hoá thành thể hiện của ý thức nhân vật	Nhạt hoá, thậm chí là "vật hoá"
Góc độ trần thuật	Đơn nhất, thống nhất	Nhiều góc độ	Luôn đổi thay góc độ
Lời trần thuật	Tuyến tính, có tầng bậc	Xoá mờ tầng bậc	Kiểu cùng mặt bằng, văn bản có nhiều lớp
Ngôn ngữ	Kiểu hoán dụ	Cả hoán dụ lẫn ẩn dụ	Kiểu ẩn dụ
Dạng trần thuật	Tuyến tính, lịch đại, khép kín	Lặp đi lặp lại, đồng đại, mở	Đứt đoạn, tự do, đùa bỡn

Biểu này cho thấy ít nhiều đổi thay trong thi pháp trần thuật. Mỗi hình thức đều có quan niệm của nó, mở ra những khả năng tiếp nhận khác nhau, có ưu và nhược khác nhau, hoàn toàn không có nghĩa rằng các hình thức trần thuật sau là tiến bộ hơn, cách mạng hơn. Nghệ thuật là quá trình tìm tòi, là hoạt động không tự thoả mãn và không ngừng lựa chọn. Chỉ có thời gian mới cho ta câu trả lời và đánh giá về giá trị của những tìm tòi đó.

Chương X

NGÔN TỪ NGHỆ THUẬT

I. NGÔN TỪ VĂN HỌC LÀ MỘT HIỆN TƯỢNG NGHỆ THUẬT

1.1. Ngôn từ nghệ thuật và ngôn từ tự nhiên

Văn học là nghệ thuật ngôn từ. Nhưng nghệ thuật ngôn từ từ xa xưa đã bao gồm không chỉ thơ trữ tình, kịch, sử thi, mà bao gồm cả nghệ thuật hùng biện dùng trong giảng đạo, trong xét xử, trong diễn thuyết chính trị trước công chúng. Ngày nay, với sự phát triển của báo chí và phương tiện truyền thông đại chúng (phát thanh, truyền hình, băng hình...) thì phạm vi của nghệ thuật ngôn từ còn rộng hơn và đổi khác. Do vậy, khi nói văn học là nghệ thuật ngôn từ, ta chỉ nói tới một loại hình của nghệ thuật đó – tức là loại hình sử dụng ngôn từ để sáng tạo ra thế giới nghệ thuật, vì mục đích nghệ thuật. Chúng ta không nên quên báo chí cũng là một nghệ thuật ngôn từ đặc thù có nhiệm vụ đưa tin sao cho nổi bật nhất, gây được chú ý nhiều nhất theo một khuynh hướng nào đó.

Ngôn từ văn học, do vậy, không chỉ khác với lời nói tự nhiên hằng ngày, khác với các hình thức giao tiếp phi nghệ thuật, mà cũng khác với hình thức của các nghệ thuật ngôn từ khác, bởi chúng là các loại hình kí hiệu khác nhau, giao tiếp bằng các phương tiện khác nhau.

Trong đời sống hàng ngày, ngôn từ được sử dụng với mục đích giao tiếp, truyền đạt thông tin, cốt nói sao cho người nghe hiểu rõ, người nói có thể nói đủ mọi cách, kể cả các phương tiện phi ngôn từ như biểu hiện của nét mặt, giọng nói lên cao, xuống thấp, gật đầu, vẫt tay... Do vậy, lời nói thường ngẫu nhiên, tạm thời, nói xong thì thôi. Ngôn từ văn học là ngôn từ

được lựa chọn, được tổ chức thành văn bản cố định, sao cho nói một lần mà có thể giao tiếp mãi mãi. M. Bakhtin có nói: Sự miêu tả nghệ thuật là sự miêu tả *Sub specie aeternitates* (tiếng Latinh: trước cái vĩnh hằng), chỉ có những ngôn từ, hình ảnh xứng đáng để ghi nhớ muôn đời". Nếu ngôn từ hàng ngày trong đời sống phụ thuộc vào ngữ cảnh trực tiếp, thì ngôn từ nghệ thuật dựa vào nguyên tắc thủ tiêu đặc trưng trực tiếp của ngữ cảnh. Nó chỉ có ngữ cảnh thời đại, ngữ cảnh văn hoá, ngữ cảnh nội tại của chính nó. Chẳng hạn, trong bài *Bạn đến chơi nhà* của Nguyễn Khuyến, ta không thể biết bạn là ai, đến chơi lúc nào. Cũng vậy, bài *Vô đề* của Lý Thương Ẩn không có cả đại từ nhân xưng. Do đó, ngôn từ văn học phải được hiểu trong ngữ cảnh lớn do nó tạo nên.

Văn học sử dụng ngôn ngữ, nhưng văn học và ngôn ngữ là hai loại hình kí hiệu khác nhau, do đó, không thể suy trực tiếp đặc điểm của ngôn từ nghệ thuật từ đặc điểm của ngôn ngữ. Mà đây là điều nhầm lẫn rất phổ biến. Ngôn từ văn học là một hiện tượng nghệ thuật do nghệ sĩ sáng tạo theo quy luật chung của nghệ thuật. Văn bản nghệ thuật phải truyền đạt một ý nghĩa mà không một phát ngôn đồng nghĩa nào có thể thay thế được (G.V. Stepanov).

M. Bakhtin có khẳng định thật là ngây thơ nếu cho rằng nghệ sĩ chỉ cần một ngôn ngữ như là ngôn ngữ, tức là ngôn ngữ của nhà ngôn ngữ học (bởi vì chỉ nhà ngôn ngữ học mới nghiên cứu ngôn ngữ như là một ngôn ngữ). Thực ra, nghệ sĩ gia công ngôn ngữ, nhưng không như ngôn ngữ; bởi vì anh ta sẽ khắc phục ngôn ngữ như là ngôn ngữ để biến nó thành phương tiện biểu hiện nghệ thuật[1]. Nhà thơ không phải sáng tạo trong thế giới của ngôn ngữ, mà chỉ là sử dụng nó thôi để sáng tạo trong thế giới nghệ thuật của mình. G.N. Pospelov cũng nói về tư duy nghệ thuật với sự trợ giúp của ngôn từ. Ngôn từ chỉ là trợ giúp thôi chứ không phải là tất cả, bởi vì chính ngôn từ cũng bất lực trước đòi hỏi của nghệ thuật văn học. Nhiệm vụ chung của sáng tạo là khắc phục mọi chất liệu, từ chất liệu đời sống tới chất liệu ngôn ngữ. Vì vậy, ngôn từ văn học là một hiện tượng nghệ thuật.

---

[1] M. Bakhtin, *Mĩ học sáng tạo ngôn từ*, NXB Nghệ thuật, M., 1979, tr. 167.

1.2. Những cách tiếp cận

Chức năng của ngôn từ nghệ thuật là sáng tạo ra thực tại nghệ thuật, sáng tạo ra khách thể thẩm mĩ, đồng thời, sáng tạo ra bản thân các hình tượng ngôn từ, các biểu tượng nghệ thuật, các hình thức lời thơ, lời văn xuôi nghệ thuật, để thoả mãn nhu cầu giao tiếp nghệ thuật.

Trước nay, một số công trình lí luận chỉ xem ngôn ngữ văn học như một phương tiện bề ngoài, một phương tiện giản đơn để truyền đạt cái hình tượng có sẵn trong tâm trí. Với cách hiểu đó, có người xem ngôn ngữ không quan trọng hơn chi tiết. Nhà nghiên cứu Christopher Caudwell trong sách *Ảo ảnh và hiện thực* (NXB Tiến bộ, M., 1958), cho rằng: Các tiểu thuyết không phải được tổ hợp bằng từ ngữ, mà là tổ hợp bằng các sự việc, hành động, bằng chất liệu, bằng con người, giống như là một vở kịch. Nhà nghiên cứu James Phelan lại cho rằng ngôn từ là cần nhưng không quan trọng. Có tiểu thuyết ngôn từ không hay mà nó vẫn hay (*Thế giới xuất hiện từ ngôn từ* 1981). Có người chỉ chú ý tới cá tính của ngôn từ nhân vật và ngôn từ tác giả. Một số tác giả khác xem "chất thơ" của ngôn từ nằm ở cấu tạo ẩn dụ của nó. Các nhà giải cấu trúc chủ nghĩa thì lại xem ngôn từ nghệ thuật không đáng tin cậy, chẳng qua là trò chơi dựa trên sự tương đồng và khác biệt của các kí hiệu. Tuy vậy, các lí luận cực đoan không thể phủ nhận tính xác định của ngôn từ, điều kiện của giao tiếp và của tính đa nghĩa.

Trong ngành ngữ văn học lại có quan niệm về tính độc lập tuyệt đối của sáng tác văn học, tức là xem giá trị, bản chất của văn học nằm trong văn bản ngôn từ, phân tích ngôn từ được thực hiện thay thế cho việc phân tích nội dung cuộc sống được thể hiện trong đó. Đó là một cực đoan khác phản ứng lại với cách tiếp cận thực dụng, không biết đến ngôn ngữ nghệ thuật.

Trong văn học, nội dung và ngôn từ không tách rời nhau, cho nên, hiện tại, các nhà nghiên cứu văn học có xu hướng vận dụng tri thức ngôn ngữ học, còn các nhà ngôn ngữ học đã có khuynh hướng khám phá đặc thù văn học bằng ngôn ngữ. Dù thế nào thì tính hình tượng của văn học và ngôn ngữ văn học vẫn được thừa nhận.

Do ngôn từ nghệ thuật là một loại hình kí hiệu khác so với ngôn ngữ tự nhiên, cho nên, vấn đề đặt ra là làm thế nào để xác định đặc trưng của ngôn từ nghệ thuật, phân biệt với ngôn ngữ tự nhiên. Có hai cách xác định. Một là cách xác định định tính. Người ta liệt kê các tính chất, thuộc tính mà ngôn từ nghệ thuật có thể có. Nào là tính hình tượng, tính cụ thể, gợi cảm, tính cá thể hoá, tính hàm súc, tính chính xác... Các "tính" đó đúng là có trong lời văn nghệ thuật, nhưng cách xác định đó không khoa học. Một là lẽ nào các thuộc tính đó không có trong ngôn ngữ tự nhiên, đời thường? Lời của ai mà chẳng cá thể hoá một cách tự nhiên? Lời nói của người với người – mẹ với con, người yêu với người yêu... lẽ nào không có tính cụ thể, gợi cảm? Dễ thường trong sinh hoạt người ta không ví von, không ẩn dụ, không nói lái, không giễu nhại hay sao? Hai là con số thuộc tính nêu trên rõ ràng là chưa đủ. Người ta có thể nói thêm: tính ước lệ, tính đa nghĩa, tính khác thường, tính nhịp điệu... Có thể nói các tính chất trên đều có trong mọi lời nói thực tế, chỉ có trong văn học chúng mới biểu hiện tập trung hơn, thuần tuý hơn. Vì sao như vậy? Ở đây phải có cách tiếp cận từ phía cấu trúc. V. Shklovski đã nói đến tính lạ hoá (otsrannenie), được nhiều người tán đồng. R. Jakobson đã xuất phát từ các chức năng giao tiếp mà xác định tính thơ của ngôn từ thơ, ông nói tới "chức năng của thơ là đem nguyên tắc đồng đẳng từ quá trình lựa chọn chuyển vào quá trình tổ hợp. Đồng đẳng trở thành biện pháp tạo thành của trật tự lời thơ". Nguyên tắc đó làm cho lời thơ có từng cặp vế tương đương sóng đôi nhau, khiến người đọc chú ý vào bản thân tổ chức của lời thơ. Ở đây, Jakobson giống như Shklovski, chỉ chú ý vào cách tổ chức chất liệu, mà không chú ý đến mối quan hệ giữa cách tổ chức chất liệu với những người giao tiếp bằng chất liệu đó. Ông chỉ thấy mối quan hệ "hư cấu", "giả định" giữa những người tham gia giao tiếp bằng văn học khi đề cập đến kiểu văn bản hoán dụ và ẩn dụ trong chủ nghĩa hiện thực, chủ nghĩa lãng mạn. Do đó, quan niệm của ông chưa đầy đủ. Trong giao tiếp thực dụng, tự nhiên hàng ngày hay giao tiếp khoa học, người phát và người nhận mang mục đích thực dụng. Còn trong nghệ thuật thì lại khác. Nhiều người đã

nhận xét rất đúng, đọc thơ là đọc "ké", còn làm thơ thì bóng gió. Chủ thể cũng hư cấu mà người đọc cũng tự hư cấu. Điều đó thể hiện trong cấu trúc đặc biệt của ngôn từ trong văn học.

1.3. Đặc trưng của ngôn từ nghệ thuật

1.3.1. Tính hư cấu và tính hình tượng

Trong bất kì lời nói nào, ta đều có thể phân biệt ba yếu tố: tác giả lời nói, chủ thể lời nói và chủ thể ý thức lời nói. Trong lời nói thực dụng, ba yếu tố trên thống nhất trọn vẹn với nhau. Do đó, tác giả trong thực tế có vị trí xã hội càng quan trọng thì lời nói của anh ta càng quan trọng. Dân gian đã có câu: "Vai mang túi bạc kè kè, nói ấm nói ớ người nghe ầm ầm". Người ta nghe lời nói của túi bạc. Trong thực tế, lời ông bí thư nhất định quan trọng hơn ông chủ tịch chính quyền. Trong các ông chủ tịch, cấp chủ tịch càng cao càng quan trọng.

Trong văn học thì không thế. Tác giả lời nói đứng ngoài tác phẩm, nhường lời cho chủ thể lời nói. Đó là phương thức biểu đạt gián tiếp. Tác giả im lặng trong văn bản. Nghiêm khắc mà nói, trong văn bản văn học, không có lời nào là của tác giả. Sự tách biệt này là rất rõ rệt. Ví dụ, trong bài thơ *Người con gái Việt Nam,* với tư cách tác giả bài thơ, Tố Hữu ghi lời đề tặng: *Tặng chị Lý anh dũng.* Nhưng trong bài thơ thì chủ thể lời thơ lại gọi chị Lý bằng em:

Em là ai, cô gái hay nàng tiên,
Em có tuổi hay không có tuổi,
Mái tóc em đây hay là mây là suối.
Đôi mắt em nhìn hay chớp lửa đêm giông,
Thịt da em hay là sắt là đồng?

Sự phân biệt ấy cho phép tác giả bộc lộ cảm xúc thơ của chủ thể thi sĩ. Ở đây, lời thi sĩ quan trọng hơn lời ông Trưởng ban Tuyên huấn của Đảng. Cũng như vậy, trong bài *Bầm ơi*, bài *Bà bủ*, bài *Phá đường*... lời của anh bộ đội,

của bà mẹ chiến sĩ, của người dân công quan trọng hơn lời của tác giả Tố Hữu. Sự tách biệt tác giả ra ngoài đã làm cho hoạt động giao tiếp nghệ thuật trong văn học khác với giao tiếp ngôn từ thông thường.

Tác giả →	Nhân vật trữ tình Người kể chuyện Nhân vật (chủ thể lời nói) →	Phát ngôn nghệ thuật (Chủ thể ý thức) →	Người nhận nghệ thuật →	Người đọc thực tế

Ở đây, tác giả là nguồn thông tin, nhưng không phải là người phát ngôn. Chủ thể lời nói trong văn học là một sản phẩm hư cấu vượt lên tác giả thực tại. Văn bản nghệ thuật là sản phẩm của một hoạt động giao tiếp đặc thù. Chủ thể tiếp nhận là một vai tiếp nhận có tính nghệ thuật trong người đọc thực tế.

Tính hình tượng của ngôn từ văn học trước hết phát sinh từ tính hình tượng của chủ thể lời nói được sáng tạo bằng tưởng tượng. Mọi ngôn từ đều là của chủ thể lời nói do tác giả sáng tạo ra, cho nên, phát biểu một cách hình tượng. Nhờ tính hình tượng này mà trong văn học không chỉ con người, mà cả cây cỏ, muông thú, mây gió cũng đều có thể phát ngôn, không chỉ người sống mà cả người chết, ma quỷ đều có ngôn từ của chúng. Nhờ vậy mà tiếng nói văn học là tiếng nói dân chủ và phổ quát.

Mặt khác, do tính hình tượng phái sinh nói trên mà tính hình tượng của bản thân ngôn từ văn học có đổi thay về chất. Thông thường, người ta hiểu tính hình tượng của ngôn từ qua các phương thức tu từ như ẩn dụ, nhân hoá. Khi ta nói một người là "hót hay" thì chữ "hót" là hình tượng về lời nói tâng bốc, xu nịnh. Nhưng tính hình tượng kiểu đó không phải là độc quyền của văn học. Người ta sử dụng nó hàng ngày, trong đời sống, trong báo chí, cả trong văn bản chính luận.

1.3.2. Tính nội chỉ của ngôn từ văn học

Tính hình tượng của ngôn từ văn học thể hiện ở chỗ toàn bộ ngôn từ ở đó đều là sản phẩm hư cấu cùng với chủ thể lời nói, là thứ ngôn từ miêu tả mà từ vần, nhịp, từ, câu và tổ hợp trên câu đều có chức năng biểu diễn như diễn viên trên sân khấu nhằm tái hiện thực tại nghệ thuật. Do đó, ngôn từ

văn học không giản đơn là *chỉ ra* một thực tại ngoài nó, mà là tái hiện một thực tại vào trong bản thân nó. Chính vì vậy, ngôn từ văn học có tính *nội chỉ*, chỉ ra cái thế giới nghệ thuật. Đây là chức năng nghệ thuật của ngôn từ nghệ thuật: chức năng sáng tạo hình tượng và biểu hiện tư tưởng tình cảm của nhà văn. Khi Thạch Lam mở đầu *Hai đứa trẻ* với câu: "Tiếng trống thu không trên cái chòi của huyện nhỏ, từng tiếng một vang ra để gọi buổi chiều về" thì câu văn không chỉ thông báo, mà tái hiện cả cái nhịp chậm chạp, uể oải của buổi chiều nơi huyện nhỏ. Ai nghe tiếng trống ở đây? Chính là chị em Liên, do đó, không phải là nhịp điệu khách quan của phố huyện, mà là nhịp điệu phố huyện trong tâm hồn nhân vật. Văn học phản ánh kinh nghiệm của con người đối với thế giới xung quanh bằng cảm nhận của cơ thể chủ thể. Trong bài thơ *Qua đèo Ngang* của bà huyện Thanh Quan thì *đèo Ngang* ấy là đèo Ngang trong cảm nhận và kinh nghiệm của bà chứ không phải là đèo Ngang địa lí Quảng Bình. Tính hình tượng ở đây gắn với tính nội chỉ trong việc sáng tạo thế giới nghệ thuật. Chẳng hạn, bánh trôi trong bài *Bánh trôi nước* của Hồ Xuân Hương không phải là bánh trôi thông thường, "miếng trầu hôi" trong bài *Mời trầu* của bà cũng không phải là một loại trầu. Đi tìm loại trầu ở đây là đi tìm cái ngoại chỉ phi nghệ thuật! Trong ngôn từ văn học cũng có tính ngoại chỉ, chỉ ra một hiện tượng thực tế nằm ngoài hiện tượng, nhưng nó không đóng vai trò chủ yếu. Ví dụ, trong đoạn mở đầu *AQ chính truyện,* Lỗ Tấn đã nói kháy các nhà khảo chứng như Hồ Thích. Trong văn chính luận, nghị luận là loại văn không đặc trưng cho văn nghệ thuật thì tính ngoại chỉ là chủ yếu, ví dụ như *Bản án chế độ thực dân Pháp* của Nguyễn Ái Quốc.

Đã là văn nghệ thuật thì tính nội chỉ là chủ yếu. Ngôn từ ấy chỉ nhằm xây dựng thế giới nghệ thuật của tác giả. Tính hình tượng trong văn học còn thể hiện ở chỗ ngôn ngữ trong văn học tự bản thân nó là một hình tượng của ngôn ngữ. Ngôn từ của nhân vật trong văn xuôi là hình tượng hay là sự tái hiện cái ngôn ngữ của nhân vật mà nhà văn có thể tóm tắt, tái hiện đầy đủ, hay chỉ phác qua vài nét về ngôn ngữ đó. Trong thi ca, bản thân lời thơ với vần, nhịp điệu, hình ảnh là hình tượng về một ngôn từ đẹp,

giàu cảm xúc mà người ta có thể mơ ước. Trong văn xuôi, việc tổ chức quan hệ của các chủ thể lời nói (người trần thuật, người kể chuyện, nhân vật) để cho ai nói về ai, ai nói, ai được nói, nói từ điểm nhìn nào đều nhằm tạo ra tính hình tượng. Ví dụ, ngôn ngữ nửa trực tiếp là hình tượng ngôn ngữ về sự xâm nhập của hai ý thức (người kể chuyện và nhân vật) chỉ có thể thực hiện được bằng nghệ thuật. Hoặc như lời độc thoại nội tâm chính là hình ảnh về dòng ý thức của con người, về lời nói thầm kín không phát biểu ra ngoài của nhân vật. Tóm lại, tính hình tượng của ngôn từ văn học do nó là ngôn từ của hình tượng.

Ví dụ, đoạn đầu của truyện *Chí Phèo*: "Hắn vừa đi vừa chửi. Bao giờ cũng vậy, cứ rượu xong là hắn chửi. Bắt đầu hắn chửi trời. Có hề gì? Trời có của riêng nhà nào? Rồi hắn chửi đời. Thế cũng chẳng sao: đời là tất cả nhưng chẳng là ai. Tức mình...". Hai câu đầu là lời của người kể chuyện, nhưng từ câu thứ ba, lời kể là của người kể chuyện, còn ý thức là của Chí Phèo. Câu thứ tư, lời kể vẫn của người kể chuyện nhưng ý thức là của người bị nghe chửi. Đó là lời văn hình tượng mà nói chung trong đời sống không thể có được. Còn khi miêu tả Thị Nở một cách tàn nhẫn, chẳng lẽ đấy là lời và ý thức của người kể chuyện Nam Cao, một người chống lại thái độ tàn nhẫn đối với đồng loại? Chủ thể lời nói là người kể chuyện, nhưng ý thức và chủ thể của ý thức đó chắc chắn của người dân làng Vũ Đại vốn chứa đầy định kiến tàn nhẫn. Đó cũng là lời hình tượng. W. Empson nói: "Tính mơ hồ trong ngôn ngữ hàng ngày chỉ một hiện tượng ngôn ngữ hết sức dễ thấy, thường là rất khéo léo, đánh lừa người nghe. Trong nghệ thuật, người ta mở rộng nghĩa của từ đó để chỉ bất cứ lời văn nào đem đến sự giải thích khác nhau hoặc hàm chứa đa nghĩa" *(Bảy loại nghĩa mơ hồ)*. Như vậy, ngôn từ trong văn học là một hiện tượng nghệ thuật do nghệ sĩ sáng tạo ra theo nguyên tắc nghệ thuật. Tính hình tượng và tính tổ chức đặc thù tạo nên tính nghệ thuật của nó.

1.3.3. Tính lạ hoá và lệch chuẩn

Nhưng cấu trúc của ngôn từ nghệ thuật không chỉ là tách tác giả lời nói ra ngoài, đưa chủ thể lời nói lên địa vị người phát ngôn cơ bản tạo nên tính

hình tượng cho cả văn bản văn học, mà còn ở chỗ ngôn từ văn học là ngôn từ lạ hoá, "phá vỡ" cấu trúc ngôn ngữ thông thường để cấu tạo lại theo quy tắc nghệ thuật. Quan niệm lạ hoá đã được các nhà hình thức chủ nghĩa, các nhà cấu trúc luận, các nhà kí hiệu học như V. Shklovski, R. Jakobson, Jan Mukarjovski, J. Culler tán thành từ đầu thế kỉ XX. Lạ hoá là chống lại cơ chế "tự động hoá" của ngôn ngữ và thói quen làm cho các biểu đạt bị mòn, nhàm, mất khả năng gây ấn tượng. Lạ hoá làm chậm quá trình cảm thụ, khiến cho con người cảm thấy cái nhìn mới trong hình ảnh, nhịp điệu. Cách cấu tạo câu thơ theo đơn vị nhịp điệu, cách sử dụng câu danh ngữ, câu đối, cách dùng các phép chuyển nghĩa, câu đảo trang... chẳng phải là gì khác mà chính là lạ hoá để làm yếu vai trò logic lí tính và tính phân tích của ngữ pháp để gia tăng sức biểu hiện cảm tính. Nó "phá vỡ" cấu trúc thông thường của cú pháp để tạo ra một không gian mới cho mọi sự lắp ghép có giá trị biểu hiện. Những từ mới tạo như: ăn gió nằm sương, bướm chán ong chường, gió tựa hoa kề, hồn rụng phách rời... của Nguyễn Du rõ ràng hay hơn lối nói phổ thông "bướm ong chán chường", "hồn phách rụng rời" rất nhiều. Những câu thơ kiểu "Xiên ngang mặt đất rêu từng đám,/ Đâm toạc chân mây đá mấy hòn" của Xuân Hương hoặc câu thơ Lê Đạt:

Anh tìm về địa chỉ tuổi thơ
Nhà số lẻ
phố trò chơi bỏ dở
Mộng anh hường
tim môi em bói đỏ
Giàn trầu già
khua
những át cơ rơi...

đều là sự cấu tạo lại – tái cấu trúc của ngôn từ nghệ thuật, mà ý nghĩa của nó đã khác xa với ý nghĩa thông thường. Những câu văn xuôi đa chủ thể như đoạn đầu truyện Chí Phèo mà chúng tôi phân tích chỉ duy nhất có trong văn nghệ thuật. Chúng khác hẳn ngôn ngữ tự nhiên hàng ngày.

1.3.4. Tính thẩm mĩ

Ngôn từ nghệ thuật, sau mọi kiến tạo đặc thù như trên, phải đem lại hiệu quả thẩm mĩ. Đó phải là ngôn từ đẹp theo nghĩa hoàn mĩ, toàn vẹn, thể hiện ở tính hài hoà, cân đối, mới lạ, hấp dẫn, có âm vang, gây ấn tượng. Văn thơ là sự sống, nó phải có nhịp điệu như nhịp tim, hơi thở của con người. Các thuộc tính thẩm mĩ có nhiều cung bậc, từ cao cả, bi tráng, hào hùng, trữ tình, êm dịu, buồn sầu, ngọt ngào điền viên, tịch mịch tự tại, hài hước, giễu nhại, trang nhã, đến quái dị, hãi hùng, kì ảo, umua, hư vô, vụn nát, bí hiểm... Tính thẩm mĩ bao giờ cũng đa dạng và không lặp lại. Đó là sinh mệnh của nó.

II. NHÃN QUAN VÀ LOẠI HÌNH NGÔN TỪ VĂN HỌC

Do tính hình tượng và tính tổ chức đặc thù nói trên mà ngôn ngữ văn học là một hiện tượng "siêu ngôn ngữ học", theo cách hiểu của Bakhtin. Tất nhiên, nói "siêu ngôn ngữ học" có nghĩa là một hiện tượng nằm ngoài đối tượng truyền thống của ngôn ngữ học hiện đại, bắt đầu từ Saussure, chứ không phải nói là nó không liên quan với ngôn ngữ, hoặc giản đơn là "lệch chuẩn ngôn ngữ". Thi pháp học nghiên cứu ngôn từ nghệ thuật từ hai cấp độ "vĩ mô" và "vi mô". Nghiên cứu vĩ mô là nghiên cứu chỉnh thể của ngôn từ nghệ thuật thể hiện ở các nguyên tắc nghệ thuật chung trong việc sử dụng ngôn ngữ. Nghiên cứu vi mô là xem xét các hình thức tổ chức cụ thể của ngôn từ nghệ thuật của tác giả, tác phẩm, thể loại.

Ngôn từ văn học bắt nguồn từ ngôn ngữ toàn dân. Nhưng cách sử dụng nó thì phụ thuộc vào nhãn quan ngôn ngữ của mỗi thời đại, mỗi trào lưu văn học, cá tính nhà văn gắn liền với bối cảnh văn hoá khu vực, dân tộc. Chưa có điều kiện đi sâu về mặt này một cách toàn diện, ở đây, xin giới thiệu quan niệm của M. Bakhtin. Nếu như có thể chia ngôn ngữ văn học ra hai phạm trù, văn học truyền thống với thể loại sử thi là tiêu biểu và ở văn học hiện đại với thể loại tiểu thuyết là tiêu biểu, thì có thể hình dung bức tranh ngôn từ văn học như sau:

2.1. Sử thi và các thể loại cùng loại với nó như bi kịch, tụng ca luôn viết về những "cái cao cả" với ý nghĩa, trật tự giá trị của từ đó trong thực tế – tức là viết về các vị tiền bối, về các thần, các thánh, các anh hùng cái thế, đấng minh quân, các lí tưởng cao đẹp, vượt lên trên đời thường, người thường, do đó, sử thi, bi kịch, tụng ca... đòi hỏi một ngôn từ cũng cao cả, khác hẳn với ngôn từ văn xuôi đời thường. Ngôn từ sử thi, xét theo phong cách, giọng điệu, tính chất hình tượng thì khác xa ngôn từ của người đương thời nói về người đương thời. Ngôn từ sử thi là ngôn từ theo truyền thống (Predanie). "Người ta yêu những người chết theo một cách khác", vì những người ấy đã tách biệt khỏi phạm vi tiếp xúc với người hát rong và người nghe cho nên họ có thể và cần phải nói theo một phong cách khác. Ngôn từ nói về người chết, về mặt phong cách phải khác biệt sâu sắc với ngôn từ nói về người sống. Vì đối tượng miêu tả là cao cả, thiêng liêng, cho nên ngôn từ không chỉ miêu tả mà suy tôn, vĩnh viễn hoá, sao cho các hình ảnh đó giữ mãi trong kí ức của hậu thế. Các hình thức ngôn từ, do đó, cũng được sáng tạo cho khác với lời ăn tiếng nói hàng ngày để thể hiện sự cao quý, trau chuốt, trang nghiêm.

D. Likhachev nói đến tính nghi thức của ngôn từ trung đại. Nhắc đến các nhân vật là nói tới cha mẹ họ một cách tôn kính, nhắc tới tên gọi cùng với tên hiệu, tôn xưng, tả người thì dùng các định ngữ cố định, tả việc thì dùng hình ảnh có sẵn như "tiếng quát như sấm", "khóc như mưa", "đi nhanh như gió", "cơn giận thiêng liêng", "sức mạnh vô hình"... Đối với mỗi hạng người có một số từ ngữ miêu tả cố định tựa như đạo sĩ, nhà nho, võ tướng, đế vương trong văn học phương Đông. Ngôn ngữ văn học Nga cổ xưa không những không thống nhất, mà còn không phải một. Có hai ngôn ngữ văn học – ngôn ngữ nhà thờ Slavơ, giống như tiếng Latinh ở phương Tây và tiếng Phạn, tiếng Hán cổ ở phương Đông, và ngôn ngữ văn học Nga cổ. Đặc điểm này cũng có tính loại hình chung với ngôn ngữ văn học Việt Nam trung đại – văn Hán và văn Nôm. Nhãn quan chủ đạo của nghệ thuật trung đại là phỏng cổ, phỏng thể loại, mô phỏng các công thức, tuân thủ các quy tắc của người xưa. Đối với sáng tác thì họ dùng chất liệu

có sẵn để tạo ra tác phẩm mới. Một đặc điểm khác là hay dùng lời trích, dẫn ngữ, dùng câu sẵn để cải biên làm thành bài mới. Họ tìm các tiền lệ trong quá khứ để dẫn giải việc thực tế, tạo thành các điển cố. Ngôn ngữ văn học trung đại đầy những hình ảnh, biểu trưng cố định như tùng, cúc, trúc, mai, ngọc, rồng, mây, phượng... Cô Kiều đẹp thì phải "mai cốt cách, tuyết tinh thần", "Làn thu thuỷ, nét xuân sơn"... Tất nhiên, *Truyện Kiều* hay còn vì nhiều điều khác nữa. Ví dụ này cho thấy nhà thơ vĩ đại của chúng ta cũng không thoát khỏi sự quy định của thời đại.

Các hình thức thơ cách luật với niêm, đối chặt chẽ, số câu, số chữ cố định cũng gắn liền với một ý thức về tôn ti, trật tự, kỉ luật thời trung đại. Khi thời ấy qua đi, người ta phải tìm những hình thức khác.

Những nhận xét của M. Bakhtin, D. Likhachev và của các tác giả khác là rất có ý nghĩa để hiểu nhãn quan và loại hình ngôn từ truyền thống. Nếu không tuân thủ thì không được thừa nhận.

2.2. Văn học hiện đại mà thể loại tiêu biểu là tiểu thuyết lại có nhãn quan và loại hình ngôn từ khác. Trung tâm chú ý của nó không phải là quá khứ được lí tưởng hoá, mà là thời đương đại được hiểu như là sự sống đích thực, thì ngôn ngữ lại khác: ngôn từ của người đang sống, năng động và đa dạng. Đó là lời về người sống, nằm trong phạm vi tiếp xúc suồng sã, thân mật. Ngôn từ không nhằm chia tách người nghe khỏi đối tượng miêu tả mà làm cho họ gần lại, nhìn sâu vào chính mình. Từ đó tạo khả năng sử dụng tất cả mọi phương tiện, mọi sắc thái của ngôn ngữ đời thường vào văn học.

Đặc điểm của ngôn từ này là có nhiều tiếng nói. Nhân vật trong tiểu thuyết có tiếng nói khác nhau. Các nhà thơ có phong cách, giọng điệu khác nhau. Các nhà tiểu thuyết có phong cách cá nhân khác nhau. Trong tương quan với "ngôn ngữ chung" như tiếng Hán, tiếng Latinh... và với giao lưu quốc tế, người ta ý thức được bản sắc ngôn ngữ dân tộc.

Văn học hiện đại có ý thức miêu tả ngôn ngữ người khác với ý thức đối thoại, điều đó cũng làm cho giọng điệu ngôn từ phong phú. Ngôn ngữ này

không chỉ đóng khung trong thể loại tiểu thuyết mà ảnh hưởng đến ngôn ngữ thơ ca và các thể loại khác. Thơ ca thời này thực sự đa dạng.

Cuối cùng, do nghề in phát triển, ngôn ngữ văn học viết chuyển thành ngôn ngữ để đọc bằng mắt, đọc thầm bằng con chữ in. Do đó, yêu cầu cá tính hoá càng cao để bù lại sự thiếu hụt về tồn tại âm thanh của trang in.[1]

Trong văn học chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại, do lí tính bị hoài nghi, tính phi lí tính được đề cao, nhãn quan ngôn ngữ và loại hình lại có những điểm khác. Trong chủ nghĩa siêu thực chẳng hạn, chủ ngữ vị ngữ không tương ứng. Câu có thể dài hàng chục trang mà không xuống dòng, Sự vỡ vụn của câu văn và hình ảnh, thứ tự trần thuật đảo lộn... Ta phải tìm hiểu quan niệm nghệ thuật và quan niệm về ngôn từ của họ thì mới hiểu được.

III. THI PHÁP NGÔN TỪ TRÊN CẤP ĐỘ NGÔN NGỮ

Nghiên cứu thi pháp ngôn ngữ văn học có truyền thống lâu đời. A. Veselovski cuối thế kỉ XIX, trong *Thi pháp học lịch sử,* đã nghiên cứu định ngữ nghệ thuật (epitet). V.M. Girmunski, trong bài *Nhiệm vụ của thi pháp học* (1923), chủ trương lấy ngôn ngữ học làm cơ sở để nghiên cứu thi pháp, vì chất liệu của văn học là ngôn từ. Nền tảng của thi pháp học lí thuyết phải đặt trên cơ sở phân loại các sự kiện do ngôn ngữ học cung cấp. Các dữ kiện ngôn ngữ phục tùng nhiệm vụ nghệ thuật và trở thành thủ pháp nghệ thuật, và trở thành đối tượng của thi pháp học. Như vậy, mỗi bộ phận của ngữ học phải tương ứng với một bộ phận của thi pháp học lí thuyết. Ngữ âm học tương ứng với nghiên cứu âm điệu, nhạc điệu tiết tấu của thơ. Từ vựng học tương ứng với các chủ đề, đề tài; ngữ pháp học tương ứng với kết cấu của tác phẩm[2]. Roman Jakobson coi thi pháp học là bộ môn nằm trong phạm vi

---

[1] Xem *Ngôn ngữ tiểu thuyết* trong sách *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*, NXB Văn học, Trường Viết văn Nguyễn Du, 1992, D.S. Likhachev, *Thi pháp văn học Nga cổ*, M., 1979; G. Fridlender, *Thi pháp chủ nghĩa hiện thực*, M., 1971.

[2] V.M. Girmuski, *Nhiệm vụ của thi pháp học*, trong sách *Lí luận văn học, thi pháp học, phong cách học*, NXB Khoa học, Leningrad, 1977, tr. 28.

ngôn ngữ học và nghiên cứu thi pháp học theo các nguyên tắc của ngữ học[1]. Các nhà nghiên cứu như V. Propp, Todorov, Greimass... đã nghiên cứu ngữ pháp tự sự. Ở trong sách *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong "Truyện Kiều"* (1985), Phan Ngọc có các chương viết về "Câu thơ *Truyện Kiều*", "Ngôn ngữ *Truyện Kiều*", "Ngữ pháp *Truyện Kiều*", đều là công trình nghiên cứu thi pháp ngôn ngữ của thơ ca. Nguyễn Quang Hồng, Phan Diễm Phương nghiên cứu *Âm tiết tiếng Việt và ngôn từ thi ca* (2017) chủ yếu ở phương diện ngữ âm học, dựa trên cơ sở tính đơn lập và âm tiết tính của tiếng Việt để nghiên cứu các thể thức thi ca tiếng Việt, chỉ ra chức năng liên kết và miêu tả của âm tiết trong thơ, khẳng định đặc điểm thơ Việt ở tính chất ưa nhịp chẵn và đối lập trầm (thanh huyền) và bổng (thanh không dấu). Mai Ngọc Chừ có công trình *Vần thơ dưới ánh sáng của ngôn ngữ học*, (1991). Sự tương ứng giữa các đơn vị ngôn ngữ và thủ pháp nghệ thuật đã được vận dụng nghiên cứu phổ biến. Cùng với ngữ học, kí hiệu học cũng là phương pháp nghiên cứu thi pháp ngôn ngữ (Xem Ju. Lotman *Kí hiệu học văn hoá*, Ju. Stepanov *Kí hiệu học* (M., 1983), Triệu Nghị Hành *Kí hiệu học văn học,* Bắc Kinh, 1992...). Trong bài này, chúng tôi chỉ nêu một vài khía cạnh của vấn đề.

3.1. Thi pháp trong các hình thức tổ chức từ và cụm từ

Thi pháp ngôn từ vi mô tức là phong cách học ngôn từ nghệ thuật (phân biệt với phong cách học ngôn ngữ và phong cách học lời nói – theo V. Vinôgradốp). Nhiệm vụ của nó là nghiên cứu các nguyên tắc nghệ thuật thể hiện trong việc sử dụng các đơn vị ngôn ngữ văn học. Từ xa xưa đã hình thành lí thuyết tu từ học nghiên cứu các phép chuyển nghĩa nhằm đạt hiệu quả biểu hiện. Người ta đã biết các phương thức ẩn dụ, so sánh, nhân hoá, chơi chữ, hoán dụ, các phép song hành, trùng điệp... Các phương thức và biện pháp ấy có thể nói là chung, nhưng sự lựa chọn và vận dụng cụ thể bộc lộ những nguyên tắc nghệ thuật nhất định, làm thành đối tượng của

[1] R. Jakobson, *Ngữ học và Thi pháp học*, Trần Duy Châu dịch, NXB Văn học, Trung tâm Quốc học, Hà Nội, 2008.

thi pháp học ngôn từ. Hai tác giả người Mĩ gốc Hoa là Cao Hữu Công và Mai Tổ Lân đã nghiên cứu "Cú pháp, cách dùng chữ và ý tượng của thơ Đường", đề cập đến danh từ, động từ, suy luận và cú pháp, ngôn ngữ thơ Đường". Hai ông cũng nghiên cứu "Ngữ nghĩa và nguyên tắc đồng đẳng", ẩn dụ, điển cố, so sánh ngôn ngữ ẩn dụ và ngôn ngữ phân tích trong thơ Đường[1].

Chúng tôi đã nghiên cứu sự khác biệt phương thức so sánh trong ca dao và trong thơ[2]. Chẳng hạn cùng là *biện pháp so sánh*, nhưng trong ca dao, so sánh là biện pháp chủ yếu và thường mang tính cụ tượng, cụ thể hoá thành vật thể như "Cổ tay em *trắng như ngà*,/ Đôi mắt em liếc *như là dao cau*,/ Nụ cười tủm tỉm *hoa ngâu*,/ Cái khăn đội đầu *như thể hoa sen*", hoặc "Gái có chồng *như gông đeo cổ*,/ Trai không vợ *như phản gỗ long đanh*"... Nhưng, trong thơ lãng mạn, chủ yếu là vận dụng phép ẩn dụ, trong khi sử dụng so sánh thì lại xuất hiện lối so sánh với hiện tượng trừu tượng như thời gian: "Dịu dàng như thể một mùa thu", "Em thảnh thơi như buổi sáng đầu ngày", "Em mạnh mẽ như buổi chiều giữa hạ" (Xuân Diệu). Trong thơ Tố Hữu, các ví von phần nhiều là ví von mở rộng thành hình tượng hoặc mang nội dung trừu tượng, suy tôn:

– Chúng đã giết nhưng làm sao giết được
Hồn chúng tôi quẩn quanh cùng đất nước
Như bóng dừa ôm những xóm làng yêu
Như bóng cò bay sớm sớm chiều chiều
Như sông lạch vẫn tắm đồng xanh mát
Như sóng biển vẫn dập dìu ca hát...
– Em sẽ đi trên đường ấy thênh thang
Như những ngày xưa rực rỡ sao vàng.

---

[1] Cao Hữu Công, Mai Tổ Lân, *Nghệ thuật ngôn ngữ thơ Đường*, Trần Đình Sử, Lê Tẩm dịch, NXB Văn học, Hà Nội, 2000.

[2] Trần Đình Sử, *Thi pháp thơ Tố Hữu*, NXB Tác phẩm mới, Hà Nội, 1987.

– Như đỉnh non cao tự giấu hình

Trong rừng xanh lá ghét hư vinh... [1]

Định ngữ nghệ thuật (Epitet) theo A.N. Veselovski là "xác định một chiều của từ ngữ, hoặc là đổi mới hẳn một ý nghĩa chung, hoặc là nhấn mạnh một tính chất đặc trưng, nổi bật của đối tượng"[2], ví như "bàn tay vàng", "đầu xanh", "trang sử đỏ"... Ở đây, tất nhiên, định ngữ nghệ thuật không chỉ biểu hiện đặc trưng của đối tượng, mà đúng hơn là đặc trưng của cảm nhận. Cũng có nhiều loại định ngữ nghệ thuật và chúng đổi thay trong quá trình văn học. Cũng Veselovski nhận định: "Lịch sử của định ngữ nghệ thuật là lịch sử của phong cách thi ca dưới dạng rút gọn"[3]. Đúng như vậy, nếu thi ca cổ điển thường dùng các định ngữ cao quý, tao nhã như mặt ngọc, tay ngà, tóc mây, tường gấm... thì thi ca hiện đại đã có những định ngữ nghệ thuật kiểu khác ví như: "Tôi muốn viết những *dòng thơ tươi xanh*,/ vẫn nóng viết những *dòng thơ lửa cháy*" (Tố Hữu). Đến thơ siêu thực, ta lại thấy một kiểu định ngữ nghệ thuật khác: "Vợ tôi có mớ tóc lửa gỗ, có tư duy ánh chớp của nhiệt, có vóc hình đồng hồ cát, vợ tôi có vóc hình rái cá trong hàm răng cọp, vợ tôi có miệng hoa lụa và chòm sao cực lớn..." (A. Breton, *Tự do kết hôn*). Rõ ràng, cấu trúc ngôn từ giống nhau mà hình thức nội tại của biểu hiện thì khác nhau. Mọi hình thức của ngôn từ biểu hiện đều như thế, ở đây không trình bày tất cả.

Các ngôn từ nhà văn sử dụng cũng có những *trường nghĩa bao trùm*, làm thành tính quan niệm của nhà văn. Chẳng hạn, hình ảnh trong thơ Tố Hữu thể hiện một thế giới đang bừng sáng, bốc cháy, nóng bỏng. Ông thích các hình ảnh: mặt trời chân lí, mặt trời lên, đỏ như sao hoả, sáng sao kim, chói lọi khối sao băng... Ông thích nắng với nắng tràn, nắng chói, nắng rọi, nắng soi, nắng hanh, nắng rực, nắng vàng, nắng chang chang... Ông thích hình ảnh nắng cháy: ngọn đuốc thiêng liêng, trái tim nóng bỏng, cát bỏng lưng đồi,

---

[1] Xem thêm Trần Đình Sử, *Thi pháp thơ Tố Hữu*, NXB Tác phẩm mới, Hà Nội, 1987.

[2] A.N. Veselovski, *Thi pháp học lịch sử*, NXB Cao đẳng, M., 1987, tr. 59.

[3] Veselovski, tài liệu đã dẫn.

nỗi nhớ cháy lòng, thơ mang cánh lửa, cuộc đời như ngọn lửa... Ông thích hình ảnh sáng: ánh đôi mắt sáng, rạng mặt người, mỗi con người tự *sáng, sáng* trong như ngọc một con người, cái miệng cười tươi *sáng* dặm dài... Cảnh vật được miêu tả trong độ nảy nở tột cùng. Phẩm chất con người thì được miêu tả trong trạng thái thuần khiết, tuyệt đối, bất biến như kiểu: Tim gang thép *vẫn* bừng bừng lửa chiến, chân kiêu căng *không* thoái bộ bao giờ. Tắm gội lòng ta *chẳng bao giờ* cạn, gan *không* núng, chí *không* mòn... Chính hệ thống từ vựng đó làm cho tiếng thơ Tố Hữu mê say, sáng ngời, bay bổng, nhiệt huyết (Xem *Thi pháp thơ Tố Hữu* của Trần Đình Sử)

Các từ ngữ trong thơ Hồ Xuân Hương thì lại khác. Nó mang những động tác mạnh có tính phá phách hoặc bản năng: đâm toạc, xiên ngang, gió giật, chân xọc, ngứa gan, đạp xuống, nảy, đấm, đâm ngang, cọ mãi, chành ra, khép lại... những động tác khiếm nhã: móc, khua, quệt, thốc, cọ, xoạc... với cường độ mạnh, thể hiện hành động của xúc cảm[1].

3.2. Thi pháp trong cú pháp

3.2.1. Cú pháp trong thơ

Cú pháp cũng là phạm vi thể hiện thi pháp. Người ta chia ra cú pháp văn xuôi và cú pháp thơ ca. Về cú pháp thơ, nhà nghiên cứu Nga I.I. Kovtunova có công trình *Cú pháp thơ* (*Poeticheckyi Syntaxis*[2]) nêu ra nhiều vấn đề thú vị như: quan hệ giữa cú pháp và tiết tấu thơ, chủ thể lời nói và người nhận trong thơ trữ tình, thi pháp đại từ chỉ trỏ (như *này, nọ, đây, kia, ở đây, ở kia*), đối thoại, chủ thể đối thoại nội tâm trong thơ... Nhà nghiên cứu Mĩ Jonathan Culler, trong *Thi pháp học cấu trúc*[3] (1975), đề cập các hình thức cú pháp của các từ *tôi, anh (em), hôm nay, ngày mai, hôm qua, đây, đó*... Ở trong thơ,

---

[1] Xem Đỗ Đức Hiểu, *Thế giới thơ Nôm Hồ Xuân Hương,* trong sách *Đổi mới phê bình văn học*, NXB Khoa học Xã hội, Mũi Cà Mau, 1993.

[2] I. I. Kovtunova, *Cú pháp thơ*, NXB Khoa học, M., 1986.

[3] J. Culler, *Thi pháp học cấu trúc* (1975), Thịnh Ninh dịch, NXB Khoa học Xã hội Trung Quốc, Bắc Kinh, 1991.

chúng có những ý nghĩa khác hẳn so với trong lời nói của đời sống hàng ngày. Thi pháp cú pháp có một ý nghĩa rất quan trọng.

Ở Việt Nam, hiện thiếu hẳn những công trình có giá trị lí thuyết, lẻ tẻ có một vài ý kiến có tính kinh nghiệm. Trước đây, Đoàn Phú Tứ có nêu lên hiện tượng câu thơ thiếu chủ từ trong tiếng Việt, đã gây thảo luận, có sự tham gia của nhà ngữ học Hoàng Tuệ. Tuy nhiên, cũng có những công trình quy mô. Trong sách *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*, Phan Ngọc đã nêu lên một loạt đặc điểm cú pháp câu thơ *Truyện Kiều* như: câu thơ chỉ có một trung tâm là vị ngữ, vì thế chủ ngữ thường vắng mặt (tr. 293). Các kết hợp do tương hợp giữa các ý nghĩa ngữ pháp mà thành, thứ tự các thành phần trong câu thơ. Ông cũng chỉ ra ba chỗ yếu trong ngữ pháp này là chưa có chuyển hoá, khu biệt hoá và cấp độ hoá. Theo ông, Nguyễn Du sử dụng hai mã ngữ pháp là mã trật tự và mã đối xứng (tr. 304). Nhìn chung, ông thiên về dùng tri thức ngữ pháp tiếng Việt để giải thích câu thơ *Truyện Kiều,* có nhiều gợi mở để nghiên cứu cú pháp trong thơ Việt. Phan Ngọc cũng là người nghiên cứu cú pháp thơ Đường, nhấn mạnh vai trò của các từ "dữ", "cộng" trong cấu tạo hình tượng, các hình thức thơ, như câu đối, song thất lục bát...[1] Nguyễn Phan Cảnh có công trình *Ngôn ngữ thơ*, giải thích ngôn ngữ thơ từ cơ chế ngôn ngữ học[2].

Trong các quy tắc kết hợp của ngôn từ, cú pháp cũng thể hiện đa dạng. Người ta đã biết các phép *đảo trang, đối, lặp lại* trong thơ. Do câu thơ luật cổ điển có cấu trúc rất chặt chẽ, gò bó, phép đảo trang làm cho câu thơ được tự do nội tại.

Song hành tâm lí theo Veselovski là biện pháp đối chiếu khách thể và chủ thể tạo thành khổ thơ. Chẳng hạn: "Không thấy trăng đằng sau đám mây –/ Không thấy chàng trong đám người" (Dân ca Ba Lan); "Quan quan thư cưu,/

[1] Phan Ngọc, *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học*, NXB Trẻ, TP. Hồ Chí Minh, 2000.

[2] Nguyễn Phan Cảnh, *Ngôn ngữ thơ* (1978), NXB Văn hoá Thông tin, Hà Nội, 2001.

Tại hà chi châu,/ Yểu điệu thục nữ,/ Quân tử hảo cầu" (*Kinh Thi*); "Trên trời có đám mây xanh,/ Ở giữa mây trắng xung quanh mây vàng,/ Ước gì anh lấy được nàng"... (ca dao Việt Nam). Phép song hành tâm lí này ở phương Tây cũng là phép hứng, phép tỉ trong thơ ca dân ca Trung Quốc. *Đối* là nguyên tắc kết hợp quan trọng của thơ, phú. *Phép lặp* lại trên tất cả các cấp độ: ngữ âm, từ vựng, đoạn câu, câu là nguyên tắc kết hợp tạo nhịp điệu, thống nhất nghĩa và mở rộng nghĩa (Ju. Lotman, *Cấu trúc văn bản nghệ thuật).*

Có người nói động từ là hình thức cơ bản của tư duy bằng ngôn ngữ của chúng ta. Vị ngữ động từ là thành phần quan trọng nhất của ngôn từ nói chung. Nhưng R. Jakobson phát hiện tính phi động từ trong thơ một số nhà thơ Nga. Động từ được thay thế bằng trạng ngữ động từ hay tính động từ có vai trò tương tự như định ngữ nghệ thuật, làm cho câu thơ mang tính chất danh ngữ[1]. Nhà nghiên cứu Lã Nguyên lại phát hiện Nguyễn Tuân là nhà văn của hình dung từ. Niềm hứng khởi của ông khi viết truyện, viết tuỳ bút là được dùng đủ loại hình dung từ để mô tả các sự vật, hiện tượng. Chính vì lí do đó mà dù ông có viết truyện ngắn, tiểu thuyết, thì ấn tượng ông để lại cho người đọc là tuỳ bút, thể loại mà trong đó tính từ có vị trí ưu trội. Câu thơ Đường luật, Trung Quốc và Việt Nam cũng được tổ chức theo nguyên tắc "danh ngữ". Ví dụ, câu thơ trong bài *Giang Hán* của Đỗ Phủ: "Giang Hán tư quy khách,/ Càn khôn nhất hủ nho" (Ở Giang Hán một người khách nhớ quê, Giữa trời đất ông nhà nho cổ hủ) hay mấy câu trong bài *Thăng Long thành hoài cổ* của bà Huyện Thanh Quan: "Dấu xưa xe ngựa hồn thu thảo,/ Nền cũ lâu đài bóng tịch dương"[2]. Mấy câu này không có động từ nào. Đây chính là thể hiện của nguyên tắc đồng đẳng trong liên kết thơ, là sản phẩm của tư duy ý tượng. Nhưng cú pháp tự nhiên vẫn có vị trí trong thơ, chẳng hạn hai câu cuối của bài thơ bát cú thường là theo ngữ pháp tự nhiên:

---

[1] R. Jakobson, *Thi ca Nga đương đại*, trong sách *Tác phẩm về thi pháp*, M., 1987, tr. 292 – 293.

[2] Cao Hữu Công, Mai Tổ Lân, *Nghệ thuật ngôn ngữ thơ Đường*, Trần Đình Sử, Lê Tẩm dịch, NXB Văn học, Hà Nội, 2001.

"Kẻ ở Chương Đài người lữ thứ,/ Lấy ai mà kể nỗi hàn ôn?" hoặc: "Tài tử văn nhân đâu đấy tá,/ Thân này đâu đã chịu già tom!". Ngữ pháp tự nhiên có vị trí khiêm tốn.

Câu thơ Việt Nam hiện đại bắt đầu từ Thơ mới, như chúng tôi đã chứng minh, chủ yếu là câu thơ *điệu nói,* cấu tạo theo hình thức lời nói với lời hô, lời chêm, láy, vắt dòng. Đó là điều phân biệt với câu thơ *điệu ngâm* trong thơ cổ điển (Xem *Thi pháp thơ Tố Hữu* của Trần Đình Sử).

3.2.2. Cú pháp văn xuôi

Cú pháp văn xuôi cũng thể hiện những nguyên tắc thi pháp khác nhau. Các nhà nghiên cứu Nga từ lâu đã chỉ ra câu văn Tolstoy có nhiều câu phụ, phép đặt đảo trang, nặng tính phân tích, đó là văn viết. Lấy một câu bất kì trong *Chiến tranh và hoà bình*: "Sau khi ra nhiều chỉ thị khác, ông cụ đã muốn về phòng bá tước phu nhân nghỉ ngơi một lát thì lại sực nhớ đến một chi tiết mới, bèn quay lại gọi giật người đầu bếp và người quản lí, và ra thêm nhiều chỉ thị mới nữa. Ngoài cửa nghe có tiếng giày đàn ông bước nhẹ nhàng, tiếng cựa giày kêu lanh canh và tiểu bá tước Nicolas bước vào, hồng hào, tuấn tú với bộ ria đen tỉa rất nhỏ, rõ ràng là một con người đã được nghỉ ngơi khoẻ khoắn và đã được nâng niu chiều chuộng trong cuộc sống êm đềm ở Moscow". Câu văn của Dostoievski, trái lại, là câu văn nói với những rằng, thì, mà, là thể hiện trạng thái xúc động, căng thẳng của người kể chuyện và nhân vật. Ví dụ, một câu trong truyện *Là bóng hay là hình*: "Vậy tóm lại, là các ông không hiểu tôi, lúc này cũng không phải lúc giảng nghĩa cho các ông nghe. Tôi chỉ nói vắn tắt vài điều, là thưa các ông, có những người ghét sự gian xảo và không hề lừa dối thiên hạ, có những người không muốn đánh bóng sàn nhà bằng đế giày, có những người không nghĩ là mình sung sướng khi mặc bộ quần áo đẹp, sau hết, có những người không thích đi lòng vòng một cách vô ích, không thích nịnh nọt, để được chút ưu đãi, nhất là không thích chúi mũi vào những nơi mình không hề được mời. Thưa quý ông, tôi đã nói những gì cần nói rồi. Tôi phải đi đây". Câu văn của Marcel Proust trong *Đi tìm thời gian đã mất* thường rất dài nhằm thể hiện quá trình cảm nhận

cá thể hoá và vô cùng phong phú đối với thế giới xung quanh. Câu phức hợp của Proust không chỉ biểu hiện những thể nghiệm nội tâm trong chốc lát, mà còn đồng thời đem các thể nghiệm về hoàn cảnh, cảnh sắc, nảy sinh trong một lúc đưa vào một câu văn hoàn chỉnh, dường như muốn đem cả cảm xúc bên trong lẫn cảm nhận bên ngoài biểu hiện ra một cách đồng thời! Đọc đến cuối câu văn, người đọc mới cảm thấy hết sự khái quát về tâm hồn và tâm lí hàm chứa trong câu văn đó. Xin trích một câu trong *Bên phía nhà Swann* do Đặng Thị Hạnh, Lê Hồng Sâm, Dương Tường và Đặng Anh Đào dịch: "Tôi nhìn cô, thoạt tiên bằng cái nhìn không chỉ phát ngôn bằng mắt, mà từ khung cửa sổ của nó, mọi giác quan, lo âu và sững sờ, nghiêng xuống, cái nhìn những muốn chạm vào, bắt lấy, đem đi cái hình hài mà nó đang nhìn và cả tâm hồn cùng với hình hài; thế rồi vì quá sợ rằng một phút giây nào đó, ông tôi và cha tôi, nhìn thấy cô gái, bèn cách li tôi, bảo tôi chạy lên phía trước họ một chút, nên một cái nhìn thứ hai, khẩn cầu một cách bất tự giác, cố gắng buộc cô phải chú ý đến tôi, phải biết tôi! Cô hướng tròng mắt ra phía trước rồi sang bên để xem xét ông tôi và cha tôi, chắc hẳn cái nhìn khiến cô thấy chúng tôi nực cười, vì cô ngoảnh đi và với vẻ thờ ơ khinh khỉnh, đứng sang một bên để khuôn mặt không ở trong tầm nhìn của họ; rồi trong lúc họ cứ tiếp tục đi, chẳng nhìn thấy cô, và đã vượt lên trước tôi, cô để ánh mắt lướt dài về phía tôi, không có ý tứ gì đặc biệt, không ra vẻ thấy tôi, nhưng chằm chằm cùng với một nụ cười che giấu mà theo các khái niệm đã được truyền dạy về phép xử sự đúng đắn, thì tôi chỉ có thể diễn giải như một bằng chứng khinh khi, lăng nhục; còn bàn tay cô đồng thời phác một cử chỉ bất nhã, cái cử chỉ khi được công khai gửi tới một người không quen biết, thì bộ từ điển nhỏ về lễ độ trong tôi chỉ cung cấp một nghĩa duy nhất, nghĩa của một chú ý xấc xược". Câu văn thể hiện một chăm chú quan sát và suy nghĩ, đánh giá rất chậm rãi và chi tiết của một dòng ý thức.

Ở văn xuôi Việt Nam hiện đại, chưa thấy có những công trình nghiên cứu thi pháp ngôn ngữ văn xuôi. Theo quan sát của chúng tôi, câu văn Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nam Cao, Tô Hoài.. đều có những đặc sắc khác biệt. Ngô Tất Tố thích đưa trạng ngữ lên trước: "Thơ thẩn, chị đón lấy

con bé con và ngồi ghé vào bên mép chõng". "Buồn rầu, chị kéo chéo yếm, cài trong giải lưng...", "Giống như con cọp trong chuồng bách thú vớ miếng thịt bò tươi, đứa nào đứa nấy nhai nuốt một cách ngon lành... " (*Tắt đèn*). Đó là hành văn của sự quan sát tĩnh tại. Nam Cao thích lối diễn đạt trùng điệp, xoáy sâu vào ấn tượng: "Vào Sài Gòn, y đã làm một kẻ lông bông. Tuy vậy, mấy năm ở Sài Gòn cũng còn là một quãng đời đẹp của y. Ít ra, y đã hăm hở, y đã náo nức, y đã mong chờ. Y đã ghét và đã yêu. Y đã say mê...", "Về Hà Nội, y sống rụt rè hơn, sẻn so hơn, sống còm rom. Y chỉ còn dám nghĩ đến chuyện để dành, chuyện mua vườn, chuyện làm nhà, chuyện nuôi sống y và vợ con y..." (*Sống mòn*). Đó là hành văn của tâm hồn cuộn sôi lên trước o ép của cuộc đời. Câu văn Nguyễn Tuân thể hiện một cái nhìn mạch lạc, khúc chiết, một sự vận động, lưu chuyển chậm rãi: "Nước con suối loanh quanh ở tỉnh lị Sơn La chảy qua bản Giàng, chảy qua bản Cọ, chảy qua Mường La, đến chỗ chân đèo Khau Phạ thì rút vào bí mật, nó chui vào lòng đá núi rồi lại xuất hiện ở phía bên kia chân đèo liên tiếp năm cái dốc ngoặt chữ chi gấp góc, và rồi nước suối Nậm Bú trên sông Đà" (*Sông Đà*).

Thi pháp trong cú pháp cũng là một phương diện quan trọng của thi pháp học, và ở đây, có cấu trúc bề ngoài của hành văn, có bề sâu của tư duy nghệ thuật đang chi phối hình thức hành văn của tác giả.

IV. THI PHÁP NGÔN TỪ TRÊN CẤP ĐỘ HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT

Ngôn từ văn học trên cấp độ nghệ thuật là một lĩnh vực rất rộng lớn bao gồm thơ ca, kịch, tự sự. Trong thơ ca, đơn vị nghệ thuật của thơ là câu thơ (Câu thơ tính theo số tiếng: hai tiếng (chữ, theo cách gọi cũ khi còn viết bằng chữ vuông), ba tiếng, bốn tiếng, năm tiếng, sáu tiếng, bảy tiếng, tám tiếng, hoặc nhiều hơn), hoặc câu dài ngắn xen nhau. Vần thơ, nhịp thơ (bước thơ), khổ thơ, nhạc điệu thơ. Đơn vị lời kịch là lời đối đáp (lời thoại).

Về thi pháp, lời thơ thuộc về thi luật học, đã có nhiều công trình nghiên cứu như đã nói, nhiều tác giả như Phan Kế Bính, Hồ Ngọc Cẩn, Bùi Kỉ, Bùi Văn Nguyên, Hà Minh Đức, Minh Huy, Phan Diễm Phương... đã mô tả các luật thơ Việt. Khi nghiên cứu tác phẩm cụ thể, các tác giả thường không

chia tách như chúng tôi, nên nghiên cứu xen nhau. Ông Phan Ngọc có chương "Câu thơ *Truyện Kiều*", lại có chương "Ngôn ngữ *Truyện Kiều*". Ở đây, chúng tôi xin nêu hai công trình nước ngoài. Một là *Sự tiến hoá của câu thơ Nga* của S.V. Kalacheva (Đại học MGU, 1988, mô tả nhịp điệu và câu thơ Nga và sự tiến hoá của nó trong lịch sử, hai là *Giải phẫu thơ ca* của Marjorie Boulton. Công trình trước nói về lịch sử hình thành câu thơ Nga và sự cách tân thơ diễn ra vào thế kỉ XVIII. Công trình sau miêu tả kĩ lưỡng hình thức thi ca Anh, từ hình thức cảm tính (như âm, vần, nhịp, trùng điệp, phỏng thanh...) đến hình thức lí tính (hình thức logic, hình thức liên tưởng, hình thức cấu tạo hình ảnh), thơ tự do và thơ hiện đại. Do khuôn khổ, chúng tôi chủ yếu nói về ngôn từ các thể loại tự sự. Trong các thể loại này, người ta chia ra lời người kể chuyện và lời nhân vật cùng các biến thể của chúng.

4.1. Về mối quan hệ giữa lời người kể chuyện và lời của nhân vật

Ta có thể khám phá thi pháp riêng trong các đơn vị hình thức, phương thức biểu đạt chung của ngôn ngữ, nhưng còn vấn đề khám phá thi pháp qua các phạm trù của hình thức nghệ thuật. Nếu trong ngôn ngữ học có các kiểu câu: trần thuật, nghi vấn, mệnh lệnh, cảm thán... thì trong ngôn từ văn học nghệ thuật còn có các kiểu câu gắn liền với chức năng tái hiện nghệ thuật, như câu trần thuật (tự sự), câu miêu tả, câu trữ tình (biểu cảm), câu nghị luận. Câu tự sự có chức năng trình bày, giới thiệu, thuyết minh, giải thích các sự kiện, nhân vật. Câu miêu tả nhằm tái hiện thực tại nghệ thuật qua cảm giác con người. Miêu tả có chức năng trang sức, chức năng giải thích và tượng trưng, chức năng thúc đẩy và thay thế. Miêu tả có nhiều loại. Câu trữ tình có thể trực tiếp hoặc gián tiếp. Câu nghị luận là một thành phần không thể thiếu trong tiểu thuyết. Ngôn ngữ thơ phải được trình bày trong một chuyên đề riêng. Trong phạm vi chuyên đề này, chúng tôi chỉ tập trung đề cập đến hai phạm trù của văn xuôi nghệ thuật là ngôn ngữ nhân vật và ngôn ngữ người kể chuyện (trần thuật). Phỏng theo cách nói của Veselovski, có thể nói lịch sử ngôn ngữ nhân vật và ngôn ngữ người kể chuyện cũng thể hiện lịch sử văn học dưới dạng rút gọn.

Ngôn từ (lời văn) trong văn bản tự sự trước hết là lời của người kể chuyện. Có bao nhiêu người kể chuyện có bấy nhiêu lời văn. Có thể gọi lời văn đây là văn bản. Văn bản tự sự gồm văn bản của người kể chuyện và văn bản của nhân vật. Văn bản người kể chuyện đóng vai trò là cái khung, trong đó có chêm vào ít hay nhiều lời của nhân vật. Hai loại lời này ở hai cấp độ khác nhau. Lời người kể chuyện ở cấp độ trần thuật, lời của nhân vật thuộc cấp độ được trần thuật. Hai thế giới này liền kề nhau nhưng không thể liên thông nhau. Chúng có không gian thời gian khác nhau. Người kể chuyện không thể xông vào không gian nhân vật để cứu nhân vật nếu nhân vật gặp tai hoạ. Người kể chuyện kể về lời của nhân vật cũng như kể về nội tâm, ngoại hình, hành vi của nhân vật. Người kể có quyền tái hiện nguyên xi hay chỉ tóm tắt, lược thuật lời của nhân vật. Vì thế, tuy lời của nhân vật và lời người kể chuyện cùng ở trên mặt bằng của văn bản tác phẩm, mà thực chất, chúng thuộc các cấp độ khác nhau. Từ đó, ta có thể hình dung văn bản tự sự như một thể văn lai ghép, pha trộn hai loại lời (văn bản) với các "công thức" pha chế khác nhau. Trong văn học cổ điển, khi viết "chàng rằng", "nàng rằng" thì sau đó tái hiện nguyên lời của nhân vật. Nếu tác phẩm quan tâm miêu tả tâm lí, ý nghĩ của nhân vật, thì vì các ý nghĩ nhân vật đã được "kể" cả ra rồi, nhân vật sẽ ít có cơ hội phát biểu bằng lời nói nữa. Có tác phẩm không có lời thoại của nhân vật, ví dụ như, nhân vật Tường lạc đà trong tiểu thuyết cùng tên của nhà văn Lão Xá, Trung Quốc. Trái lại, có tác phẩm lại hầu như toàn là đối đáp của nhân vật, lời kể rất ít (Ví như *Cháu ông Rameau* của D. Diderot). Lời của nhân vật tuỳ thuộc vào chiến lược trần thuật của người kể chuyện mà bị thay đổi biến dạng theo. Nếu nhân vật đứng ra kể chuyện xưng "tôi" thì nhân vật ấy có hai phần, phần người kể và phần người được kể. Các hình thức pha trộn hai loại lời này cũng rất đa dạng.

4.2. Các hình thức lắp ghép của lời nhân vật trong văn bản tự sự

Trong lí luận văn học trước đây, mỗi khi đề cập tới ngôn ngữ của nhân vật, vấn đề đặt ra là xem ngôn ngữ nhân vật có cá tính không, có phù hợp với địa vị xã hội và thời đại lịch sử không. Đó chỉ là vấn đề xã hội học của lời nhân vật. Nếu xét ở phương diện nghệ thuật thì phải xem quan hệ của lời

nhân vật với lời người kể chuyện. Lời người kể chuyện và lời của nhân vật trong văn bản tự sự đều tồn tại dưới dạng lắp ghép, phối hợp, cái này không thể có được nếu thiếu cái kia. Ở đây sẽ nói về lời nhân vật, mục sau đây sẽ nói về lắp ghép của lời người kể chuyện. Lời nhân vật nhìn chung có bốn loại chính. Một là lời dẫn ngữ trực tiếp. Để cung cấp lời nhân vật, người kể chuyện sẽ có lời dẫn, như ông ấy (bà ấy, cậu ấy) bảo rằng, sau đó có ":", mở ngoặc kép, hoặc xuống dòng, gạch đầu dòng rồi ghi nguyên văn lời nhân vật. Ví dụ: Cậu ấy nói với mẹ: "Mẹ ơi con muốn lấy vợ". Đó là *lời dẫn ngữ trực tiếp*.

Hai là *lời dẫn ngữ gián tiếp*. Đó là lời nhân vật, nhưng không được trình bày nguyên văn mà thông qua sự tóm tắt của người kể chuyện. Ví dụ, "Cậu ấy bảo với mẹ là muốn lấy vợ". Ba là *lời trực tiếp tự do*. Không cần lời giới thiệu của người kể chuyện, nhân vật nói luôn ý nghĩ của mình. Ví dụ, "Cậu ấy gặp mẹ. Mẹ ơi con muốn lấy vợ". Bốn là *lời gián tiếp tự do*. Lời nhân vật vẫn do người kể thuật lại, nhưng không có lời dẫn. Ví dụ, "Cậu ấy gặp mẹ, cậu ấy muốn lấy vợ". Trong văn tự sự hiện đại, lời nhân vật ngày càng giải thoát khỏi các hình thức dẫn ngữ, khiến cho trần thuật thanh thoát, tự nhiên.

4.3. Lời của nhân vật trong tương quan với văn hoá và tính cách nhân vật

Lời của nhân vật (trước đây thường gọi là lời trực tiếp của nhân vật) trong văn học là bộ phận thể hiện tư tưởng, tình cảm, lập trường, chí hướng, tính cách của nhân vật được thể hiện nguyên dạng. Từ những tác phẩm tự sự và kịch xa xưa đã thấy có lời nhân vật. Nhưng đúng như D. Likhachev nhận định, việc cá thể hoá lời trực tiếp diễn ra chậm chạp. Theo ông, văn học Nga trước thế kỉ XVII đầy rẫy lời trực tiếp của nhân vật, những lời nói dài dòng, gồm lời thề, lời cầu nguyện. Tuy vậy, nó không cá thể hoá, mà mang tính sách vở. Nó có tính đa chức năng, hoặc là thuyết minh động cơ hành động, hoặc thể hiện trạng thái tâm hồn, miêu tả ý nghĩ theo những hình thức ước lệ của văn học. Lời nhân vật không phân biệt với lời tác giả, tức người kể chuyện (Xin lưu ý, cho đến gần đây, nhiều người vẫn nhầm

tác giả với người kể chuyện. Các nhà nghiên cứu như Nguyễn Lộc, Phan Ngọc đều nhầm như thế, bởi ở thời của họ, sự phân biệt này chưa được nêu ra). Nhân vật nói một cách văn chương. Đó là lời tác giả nói thay cho nhân vật. Tác giả là người điều khiển, nhân vật là con rối. Con rối không có đời sống riêng, giọng điệu riêng. Tác giả nói hộ nó bằng giọng của mình, phong cách của mình. Tác giả chỉ truyền đạt điều nhân vật muốn nói hoặc có thể nói. Kết quả là nhân vật "câm", mặc dù bề ngoài thì lắm lời. Tác phẩm hình như là một vở kịch câm do tác giả bình luận và nói hộ[1]. Tuy vậy, đó là quy luật chung, và cũng có ngoại lệ. Ví dụ, sử biên niên do chú trọng ghi sự thực nên ghi được những lời cá thể cụ thể mang tính chất tư liệu, chứ không phải mang tính chất nghệ thuật. Quy luật ở đây là trong ghi chép lịch sử ta có lời cá thể hoá tự nhiên. Văn học càng phát triển, có thêm yếu tố hư cấu thì ngôn ngữ nhân vật càng trừu tượng, hoà đồng với lời tác giả. Nhân vật nói nhưng không biết trò chuyện. Văn học hư cấu tới mức cao thì mới có lời cá tính hoá. Bước đệm để từ bỏ lời sách vở là lời nói theo khẩu ngữ. Rồi từ khẩu ngữ mà tiến lên thành ngôn ngữ cá thể hoá[2]. Tình hình này cho thấy lời con người trong thực tế nảy sinh một cách tự nhiên, còn lời nhân vật trong văn học thì tiến triển theo quan niệm nghệ thuật về con người.

Tình hình đó cũng xảy ra như lời trực tiếp của nhân vật trong văn học cổ Việt Nam. Lời nhân vật khá nhiều, nhất là trong truyện truyền kì, truyện thơ Nôm. Trong truyện thơ Nôm, lời nhân vật chiếm tỉ lệ 1/3 văn bản. *Truyện Kiều* có 1362/3254 câu lời trực tiếp của nhân vật. Sở dĩ nhiều như vậy là do nhà văn chưa biết miêu tả nội tâm. Chức năng chủ yếu là diễn ý và diễn chí tức là biểu hiện nội tâm. Lời nhân vật rất văn chương, ví như lời của Vũ Nương, mẹ chồng Vũ Nương được diễn đạt bằng văn biền ngẫu. Sau này, khi nhà văn đã biết miêu tả nội tâm thì lời nói của nhân vật tự nhiên ít lại. Lời nói và nội tâm nhân vật là một hằng số không đổi.

---

[1] D.S. Likhachev, *Sự phát triển của văn học Nga từ thế kỉ X đến thế kỉ XVII, Các thời đại và các phong cách*, Leningrad, 1973, tr. 154 – 156.

[2] D.S. Likhchev, Tài liệu vừa dẫn, tr. 156.

– Đặc điểm của văn học hiện đại là con người được miêu tả như những cá nhân và do đó lời trực tiếp của nhân vật mang nội dung cá tính, tâm lí cá thể và đặc điểm về giáo dục và địa vị xã hội. Điều thi pháp học quan tâm là các nguyên tắc tổ chức ngôn từ nhân vật và các hình thức của ngôn từ ấy.

Nguyên tắc miêu tả lời nói đã cho phép văn học tái hiện lời nói trong tổng thể biểu hiện của con người (động tác, nét mặt, giọng điệu) và trong tổng thể hoạt động nội tâm (nói một đằng, nghĩ một nẻo; nghĩ nhiều nói ít, chỉ nghĩ, không nói, hoặc nói ngược điều mình nghĩ). Do đó, không nhất thiết khi nào nhân vật cũng nói đủ ý tứ, nói hết lời như trong văn học cổ (loại sử thi chẳng hạn). Đặc biệt, chức năng lời nói không chỉ thể hiện ở ý nghĩa trực tiếp, mà thể hiện ý nghĩa hàm ẩn, một biện pháp để thể hiện tâm lí.

Dưới đây là một số hình thức:

4.3.1. Đối thoại để che đậy nội tâm

Ví dụ, đoạn đối thoại của hai nhân vật Johanes và Victoria trong tiểu thuyết *Victoria* của nhà văn Knut Hamsun (Na Uy): "Một phụ nữ đi trên đường đến xưởng đá. Đó là Victoria, tay xách một cái làn. Johanes đứng dậy cúi chào, định đi khỏi.

– Tôi không muốn làm phiền ông đâu. Cô nói: "Tôi muốn hái một ít hoa ở đây".

Anh ta không trả lời. Anh bỗng nhớ ra rằng vườn nhà cô có biết bao là hoa.

– Tôi cầm làn – cô nói tiếp, nhưng có thể chẳng hái được gì. Đó là hoa cho khách. Chúng tôi sắp có khách.

– Thì đây, có bao nhiêu là hoa. Hoa ngân liên, hoa viôlét, anh nói, còn trên kia là hoa Khơmen. Nhưng hái hoa Khơmen có lẽ còn quá sớm.

– À mà trông ông xanh hơn so với dạo nọ gặp ông. Cô nhận xét. Đã hai năm rồi! Người ta bảo tôi rằng ông đã đi xa. Tôi đã đọc sách của ông đấy!

Anh vẫn không trả lời. Anh cảm thấy có lẽ cần phải nói: "Thôi, xin chào tiểu thư" rồi bỏ đi. Nhưng cô đã chặn ngang đường của anh. Cô mặc áo dài màu vàng, đội mũ đỏ. Cô có cái gì khó hiểu và xinh đẹp. Cổ cô để trần.

– Tôi xin phiền cô được đi qua. Anh nói khẽ và bước xuống thấp hơn. Anh tự kiềm chế, cố gắng không để lộ là mình đang xúc động.

– Giờ thì họ chỉ cách nhau có một bước. Nhưng cô không có ý tránh xa. Hai mắt họ gặp nhau...".

Các lời đối thoại đều muốn che đậy những gì xảy ra trong lòng, nhưng đồng thời cũng bộc lộ tâm lí của họ.

4.3.2. Đối thoại bên ngoài song song với đối thoại bên trong

Trong *Ngày phán xử cuối cùng* của nhà văn Bulgari Blaga Dimitrova viết về chiến tranh chống Mĩ của Việt Nam có đoạn đối thoại sau:

Blaga: Anh bạn ạ, tôi sợ rằng tôi đem tới cho anh một việc quá rắc rối.

Nguyễn: (nghe thấy: Anh bạn ạ, giữa hai chúng ta bây giờ đã có một sự tin cậy lẫn nhau mà chúng ta đã đạt được một cách khó khăn. Và trả lời) Tin cậy lẫn nhau thì không sợ gì cả.

Blaga: Từ ngày tôi gặp em gái nhỏ ấy gần Hải Phòng thì tôi không lúc nào ngủ yên...

Nguyễn: (nghe thấy: trẻ con Việt Nam đang bị cái chết đe doạ. Chúng đang chịu khổ sở. Và trả lời) Chúng tôi rất quan tâm đến trẻ em của chúng tôi. Chị có thể yên tâm về điều ấy.

Blaga: Anh hãy hiểu cho tôi, tình cảm người mẹ đã thức dậy trong tôi ở nơi ấy.

Nguyễn: (nghe thấy: trẻ con Việt Nam thiếu tình cảm mẹ con. Và trả lời) Trẻ con nước chúng tôi đã quen chịu nhiều điều thiếu thốn. Đứa con gái tôi...".

Người ta trả lời theo điều người ta hiểu, chứ không theo ý người nêu vấn đề, tạo thành một cuộc đuổi bắt ý nghĩ rất thú vị.

4.3.3. Lời nói trong – ý định được công bố cùng với lời nói ngoài

Trong truyện *Tổ ấm tình yêu* của Ring Lardner (nhà văn Mĩ), Lu Grếc, chủ tịch một Công ti điện ảnh mời khách về thăm nhà mình. Trên đường, Lu Grếc nói với khách:

– Giờ, chúng ta có thể về nhà trước khi bọn trẻ con đi ngủ. Tôi định nói: Tôi muốn ông thế nào cũng thấy bọn trẻ con. Tôi có ba đứa.

– Ông bạn ạ, tôi không thích con trai. Tôi định nói: bao giờ tôi cũng thích con gái. Tôi định nói: con gái linh lợi lắm. Tôi định nói: chúng hết sức linh lợi.

– Bây giờ thì chúng ta sẽ về tới nhà trước khi trời tối. Tôi định nói: tôi muốn ông thấy chỗ ở của chúng tôi khi trời hãy còn sáng...".

4.3.4. Đối thoại rời rạc, thể hiện trạng thái nhân sinh

Trong vở kịch *Chim Hải âu* của Anton Chekhov có một đoạn đối thoại rời rạc, mỗi người theo đuổi ý nghĩ riêng, thể hiện trạng thái cô đơn của họ.

"*Arkadina*: Đặt đây, 10 konek, xin mời theo tôi, ông bác sĩ.

Đori: Xin vâng.

Masha: Mọi người đã đặt rồi à? Tôi bắt đầu, hai mươi hai.

Arkadina: Có.

Masha: Ba.

Dori: Thế cơ đấy.

Masha: Ông đã đặt ba? Tám. Hãy cầm lấy con bài. Mười!

Shamraev: Tôi không vội.

Arkadina: Người ta đã đón tôi ở Kharkov như thế nào! Các vị ơi, đến bây giờ, mà tôi vẫn còn quay cuồng.

Masha: Ba mươi tư.

(Đằng sau sân khấu có ai chơi một điệu valse buồn.)

Arkadina: Sinh viên đã hoan hô tôi. Ba lẵng hoa, hai vòng nguyệt quế. Và còn... (Rút trong ngực áo ra một cái thiếp rồi ném ra bàn).

Shamraev: Cái đó hay đấy.

Masha: Năm mươi.

Dori: Năm mươi chẵn à?

Arkadina: Tôi ngạc nhiên về phòng trang điểm, tôi ăn mặc không tồi.

Polina Andrêvna: Thằng Koschia đang chơi đàn đấy. Tội nghiệp.

Shamraev: Trên báo, người ta chửi nó đấy.

Masha: Bảy mươi này.

Arkadina: Tuỳ sự chú ý.

Trigorin: Nó không may. Tất cả không làm sao có được cái giọng đích thực của mình. Có cái gì kì lạ, không xác định, có khi giống như là chửi ấy... Không có một ai sống động.

Masha: Mười một!".

Trong bàn đánh bài, ai cũng nói, xen nhau, mà không ai hiểu ai, quan tâm ai. Mỗi người theo đuổi dòng tâm trạng riêng của mình. Ai cũng cô đơn.

4.3.5. Đối thoại mà không hiểu ý nghĩa đối thoại

Nhà văn Hungari Ferenc Molnár có tiểu thuyết theo thể đối thoại *Cái lông chim trên đầu ngựa*. Hai nhân vật Piter và Juni (6 tuổi và 7 tuổi) đối thoại với nhau về cái chết mà không hiểu về cái chết là gì. Sau đây là một mẩu đối thoại: Cậu cho tớ con quay của cậu đi. Đằng nào cậu cũng chết. Không, tớ còn chơi, cho cậu sao được. Tớ nghe bác sĩ đã nói thế và mẹ cậu đã khóc. Không, không bao giờ. Với lại, tớ có muốn chết đâu!

4.4. Lời người kể chuyện

Lời người kể chuyện là lời văn đảm đương chức năng trần thuật, giới thiệu, miêu tả, bình luận con người và sự kiện, phân biệt với lời trực tiếp được đặt trong ngoặc kép hoặc sau gạch đầu dòng. Lời của người kể chuyện thường được gọi là gián tiếp để chỉ chức năng của nó trong việc kể, miêu tả sự vật, con người. Đây là cách gọi ước lệ để chỉ chức năng trần thuật của lời văn, dù là lời kể theo ngôi thứ nhất. Tuy vậy, ở đây, chúng tôi gọi lời người kể chuyện cho thống nhất.

Lời người kể chuyện là một hiện tượng nghệ thuật độc đáo, có nhiều dạng thức. M. Bakhtin đã lập bảng phân tích các dạng với nhiều giọng khác nhau. Bakhtin xem lời người kể chuyện (chủ thể, mà ông hiểu là tác giả) là chính, còn lời nhân vật trong văn bản hay ở ngoài văn bản đều coi là lời người khác[1]. Sau đây là bảng phân tích các dạng lời văn của M. Bakhtin:

I. Lời văn trực tiếp hướng thẳng tới đối tượng của nó với tư cách là sự biểu hiện của cấp ý nghĩa cuối cùng của người nói.

II. Lời văn có tính khách thể (lời của nhân vật được miêu tả)

1. Tính xác định điển hình xã hội chiếm ưu thế
2. Tính xác định tính cách học – cá tính chiếm ưu thế

} Các mức độ tính khách thể khác nhau

III. Lời văn nhằm vào lời của người khác, lời văn hai giọng

1. Lời văn hai giọng đồng hướng

a. Phong cách hoá
b. Lời kể chuyện của người kể chuyện
c. Lời phi khách thể của nhân vật – người mang các cấu tứ của tác giả
d. Lời kể xưng tôi (Icherzahlung)

} Khi tính khách thể giảm xuống thì có xu hướng hoà hợp các giọng với nhau, tức là nghiêng về lời văn loại hình thứ nhất.

2. Lời văn hai giọng khác hướng

a. Phong cách hoá
b. Lời kể của người kể chuyện
c. Lời kể xưng tôi nhại
d. Lời của nhân vật nhại
e. Mọi truyền đạt lời người khác có thay đổi giọng

} Khi hạ thấp tính khách thể và tính tích cực hoá tư tưởng của người khác thì có đối thoại hoá ở bên trong và có xu hướng phân rã thành hai lời (hai giọng) thuộc loại hình thứ nhất.

[1] Bakhtin M.M, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*, Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1993, tr. 195, 196.

3. Loại hình tích cực (lời người khác được phản ánh)

a. Tranh luận ngầm bên trong
b. Tự truyện và tự thú mang sắc thái tranh luận
c. Mọi lời nói có nhìn lại lời của người khác
d. Đối đáp trong đối thoại
e. Đối thoại ngầm

} Lời người khác tác động từ bên ngoài, có thể có những hình thức tương quan đa dạng nhất với lời của người khác và nhiều mức độ ảnh hưởng biến dạng của lời này.

Bảng phân loại của Bakhtin rất chi tiết. Trong phạm vi chuyên luận chúng tôi chú ý mấy dạng như sau:

4.4.1. Lời kể một giọng

Là lời kể hướng tới sự vật nhằm tái hiện, giới thiệu về nó. Chẳng hạn: "Thuở ấy chưa có vũ trụ, chưa có muôn vật và loài người. Trời đất chỉ là một đám hỗn độn, tối tăm và lạnh lẽo" (Nguyễn Đổng Chi: *Thần trụ trời*). Đây là loại lời kể đơn giản nhất và cổ xưa nhất. Lời kể một giọng thường thấy trong sử kí, ghi chép, biên bản, trong truyện cổ. Văn học chủ nghĩa cổ điển vẫn duy trì loại lời một giọng, bởi vì nó là văn chương độc thoại.

4.4.2. Lời kể nhiều giọng

Là lời kể vừa hướng vào tái hiện đối tượng lại vừa đối thoại ngầm với lời người khác ngoài đối tượng, hoặc đối thoại ngầm với chính đối tượng. Đây là loại lời phát triển nhất và phong phú nhất. Ở đây, chỉ lưu ý một số dạng thường gặp.

– *Lời phong cách hoá*: là lời văn đặc trưng cho văn học trung đại, là thời kì người ta tôn sùng các mẫu mực cổ điển và cố nói theo các mẫu mực ấy. Là thơ thì học theo câu thơ Ly Tao, thơ Đỗ Phủ hay thơ Lý Bạch, thơ nhạc phủ. Lối thơ "tập cổ" tiêu biểu nhất cho lối phong cách hoá. *Chinh phụ ngâm diễn ca* của Đặng Trần Côn là truyện thơ tiêu biểu cho lời phong cách hoá, trong đó có thể tìm thấy vô vàn mẫu mực trong văn học cổ Trung Hoa. *Nam triều công nghiệp diễn chí* của Nguyễn Khoa Chiêm hay *Hoàng Lê nhất thống chí*, của Ngô gia văn phái, hay *Truyền kì mạn lục*

của Nguyễn Dữ, tất thảy đều viết theo lối phong cách hoá, cũng theo chương hồi, cũng có hồi mục, cũng nêu câu hỏi: "Muốn biết sự thể ra sao, xin xem hồi sau phân giải". Thể thức của *Truyền kì mạn lục* hoàn toàn theo thể thức của *Tiễn đăng tân thoại*, cũng gồm 20 truyện, chia làm năm cụm, mỗi cụm bốn truyện.

Trong văn xuôi hiện đại, phong cách hoá là lối trần thuật bằng giọng người khác mà khuynh hướng nghĩa cùng chiều với lời giọng ấy, để tạo sắc thái, không khí cá thể. Ví dụ, đoạn văn trong truyện *Mùa lạc* của Nguyễn Khải:

"Đào lên nông trường Điện Biên vào dịp đầu năm, ngoài Tết âm lịch chừng nửa tháng với tâm lí con chim bay mãi cũng mỏi cánh, con ngựa chạy mãi cũng chồn chân, muốn tìm một nơi hẻo lánh nào đó, thật xa những nơi quen thuộc để quên đi cuộc đời đã qua, còn những ngày sắp tới ra sao chị cũng không cần rõ, đại khái là cũng chẳng hơn gì trước mấy, có thể gặp nhiều đau buồn hơn. Quân tử gian nan, hồng nhan vất vả, số kiếp người đã định thế...". Những câu thành ngữ, quán ngữ thể hiện ý thức của những người ba chìm bảy nổi chín lênh đênh với một lòng đồng cảm.

Trong *Đất nước đứng lên,* nhà văn Nguyên Ngọc dùng một lời kể mô phỏng lời nói của người Thượng, mô phỏng cách tư duy của họ, cách xưng hô của họ. Sau này, nhiều nhà văn viết về đồng bào thiểu số phía Bắc cũng thường phong cách hoá theo lối nhại tiếng. Đó đều là lời phong cách hoá. Nhìn rộng hơn cả nền văn học cách mạng Việt Nam từ năm 1945 trở đi cho đến năm 1986 cũng đều ít nhiều viết theo lối văn phong cách hoá như vậy so với văn học Liên Xô, Trung Quốc. Ví dụ, văn truyện ngắn của Đỗ Chu thời kì những năm 60, phảng phất chất văn của nhà K. Pautovski trong *Một mình với mùa thu.*

– *Lời nửa trực tiếp*: là lời của người kể chuyện với lời lẽ, ý nghĩ, ngữ điệu nhân vật, nhằm bộc lộ nội tâm nhân vật. Ví dụ, đoạn văn trong *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài:

"Rồi say, Mị lịm mặt ngồi đấy nhìn mọi người nhảy đồng, người hát, nhưng lòng Mị thì đang sống về ngày trước. Tai Mị văng vẳng tiếng sáo gọi bạn đầu làng. Ngày trước, Mị thổi sáo giỏi... Mị trẻ lắm. Mị vẫn còn trẻ. Mị muốn đi chơi. Bao nhiêu người có chồng cũng đi chơi ngày Tết. Huống chi A Sử với Mị, không có lòng với nhau mà vẫn phải ở với nhau! Nếu có nắm lá ngón trong tay lúc này, Mị sẽ ăn cho chết ngay! Không buồn nhớ lại nữa...". Vẫn là lời kể của người kể chuyện, nhưng chủ thể ý thức lại là của nhân vật Mị, thể hiện tiếng lòng thổn thức của cô gái trẻ. Nhân vật tự cảm mà không nói, người kể chuyện nói là lời thầm kín của nhân vật. Trong *Đất nước đứng lên,* Nguyên Ngọc cũng sử dụng lời nửa trực tiếp rất thành công.

– *Lời văn nhại*: là lời nói bằng giọng người khác có đưa vào đó một khuynh hướng nghĩa đối lập hẳn với khuynh hướng của lời người đó. Ví dụ, trong bài *Thuế máu* của Hồ Chí Minh có đoạn: "Từ năm 1914 trở về trước, họ chỉ là những tên da đen hèn hạ, những tên Anamít hèn hạ, giỏi lắm thì chỉ biết kéo xe và ăn roi vọt của các quan cai trị nhà ta. Cuộc chiến tranh vui tươi vừa xảy đến, thế là họ liền biến thành những đứa "con cưng", những người "bạn thiết" của các quan cai trị nhân từ và hiền hậu". Ở đây, tác giả nhại các ngôn ngữ của báo chí thực dân và đạt được hiệu quả mỉa mai.

Đây là đoạn văn nhại trong *Đôi mắt* của Nam Cao:

"Vợ chồng anh thi nhau kể tội người nhà quê đủ thứ. Toàn là những người ngu độn, lỗ mãng, ích kỉ, tham lam, bần tiện cả. Cha con, anh em ruột cũng chẳng tốt với nhau. Các ông thanh niên, các bà phụ nữ mới bây giờ lại càng nhố nhăng. Viết chữ quốc ngữ sai vần mà lại cứ hay nói chuyện chính trị rối rít cả lên. Mở riệng ra là thấy đề nghị, yêu cầu, phê bình, cảnh cáo, thực dân, phát xít, phản động, xã hội chủ nghĩa, dân chủ với cả tân dân chủ nữa mới khổ thiên hạ chứ...". Lời kể của nhân vật Độ, mà từ ngữ, giọng điệu là của vợ chồng anh Hoàng. Lời vợ chồng anh Hoàng lại nhại lời của

các ông thanh niên, các bà phụ nữ mới. Lời nhại của Độ là sự nhại lại của lời nhại, mỉa mai lại lời mỉa mai. Người ta gọi đây – cũng là một lời đa giọng khác, là lời đa chủ thể.

Trong *Số đỏ,* nhà văn nhại ngôn từ của cả một thời đại, những tiến hoá, khoa học, văn minh, tân thời, phân tâm học, Thơ mới, thượng lưu rởm, bởi ông thấy ở đó toàn là giả dối, cơ hội và vụ lợi.

4.4.3. Lời kể theo ngôi thứ nhất, xưng "tôi", vốn thuộc dạng lời trực tiếp, vì là lời của nhân vật. Nhưng xét về chức năng trần thuật thì nó có tính gián tiếp. Bakhtin xếp loại lời này vào dạng hai giọng đồng hướng. Một số tác giả như Dorit Cohn xếp vào lời trực tiếp – 1978. Thực ra, tính trực tiếp ở đây có tính ước lệ. Nhà văn mượn tính trực tiếp như một điểm nhìn trần thuật (truyện có tính chất tự truyện, thể thư tín, thể nhật kí, hoặc người chứng kiến kể chuyện).

– Lời này mang lại chất trữ tình, khả năng tự bộc bạch, tự phân tích. Chẳng hạn *Lão Hạc* của Nam Cao.

– Lời này mang lại một điểm nhìn mang quan niệm đặc biệt. Ví dụ, trong *Nhật kí người điên* của Lỗ Tấn, nhà văn cần một tiếng nói điên để có thể lên án mạnh mẽ chế độ phong kiến ăn thịt người. Hoặc nhà văn cần một giọng nói của người trong cuộc. Lời này đồng thời là lời hai giọng. Trong truyện ngắn, nhân vật điên ngày càng điên hơn, những nhà văn đã cài điểm nhìn của nhà văn vào đó. Đáng lẽ, người điên bị bệnh "bức hại cuồng" (bệnh điên sợ người khác ám hại) thì càng lo cho bản thân mình, nhưng lời kêu cứu cuối tác phẩm lại là lời kêu: "Hãy cứu lấy các em!", để thế hệ trẻ Trung Quốc không ăn thịt người. Tư tưởng này có vẻ mâu thuẫn với bệnh điên, nhưng đã là điên thì ai có thể theo dõi logic của nó được?

– Lời kể ngôi thứ nhất có thể được "kịch hoá". Người kể không chỉ kể mà còn đóng vai trò nào đó. Ví dụ, truyện *Tôi tự tử* của Nguyễn Công Hoan, nhân vật "tôi" là một tên láu cá, đểu cáng, hoặc như truyện *Lại chuyện con mèo,* "tôi" đóng vai trò một người chậm hiểu.

4.4.4. Độc thoại nội tâm hay lời trần thuật nội tại

Độc thoại là lời của nhân vật, lời trực tiếp, có thể nói với mình, hay với người khác, nhưng nó độc lập với các lời đối đáp. Trong kịch, lời độc thoại có thể hướng về người xem. Trong vở *Vua Lia* của Shakespeare, lời độc thoại của vua Lia nói với giông tố. Trong thơ trữ tình, lời trữ tình là lời độc thoại (ví dụ, như bài *Tự tình* của Hồ Xuân Hương).

Trong văn xuôi, độc thoại nội tâm là một biện pháp bộc lộ những cảm xúc, ý nghĩ thầm kín. Bởi vì, trong ý nghĩ, con người tỏ ra tự do hơn là trong lời nói ra lời. Ví dụ, Kiều có ý nghĩ: "Biết thân đến bước lạc loài:/ Nhị đào thà bẻ cho người tình chung". Trong tiểu thuyết của Stenhdal, Tolstoy, lời nói bên trong của nhân vật đóng vai trò nào đó.

Nhưng sang thế kỉ XX, độc thoại nội tâm cực kì đa dạng về hình thức và chức năng. Theo Tamara Motyliova thì độc thoại nội tâm "bao gồm lời nói không phát ra lời của nhân vật; lời nửa trực tiếp, nơi mà tác giả nhân danh mình, nhưng lại nắm bắt từ ngữ và ngữ điệu của nhân vật, và lời độc thoại nội tâm trong đó tiếng nói nhân vật dường như được tách ra làm hai tiếng nói tranh cãi nhau; và hàng loạt lời suy luận chặt chẽ, của những ý nghĩ mù mờ hỗn loạn. Tất cả các hình thức đó giúp cho tiểu thuyết tái hiện một cách chân thực, không giản lược toàn bộ thế giới tâm hồn, trí tuệ của con người ngày càng phức tạp, thường là mâu thuẫn"[1].

Như vậy độc thoại nội tâm có thể là lời trực tiếp vừa có thể là lời gián tiếp dùng để trần thuật. Phạm vi của nó bao gồm cả lời nửa trực tiếp.

Nhiều tác giả phương Tây đồng nhất độc thoại nội tâm với dòng ý thức (ví như Leon Edel, 1955). Cái mới của độc thoại nội tâm, theo Edoward Dujardin (1931) là nó được trình bày dưới hình thức hỗn độn, chủ quan, nó tái hiện cái dòng liên tục của ý nghĩ xuất hiện trong tâm hồn

[1] T. Motyliova, *Tiểu thuyết nước ngoài hôm nay*, M., 1996, tr. 279.

nhân vật theo trật tự mà nó xuất hiện. Nó vẫn chưa được lựa chọn, nhưng không phải theo logic của lí trí. Ví dụ, một đoạn trong tiểu thuyết của Virginia Woolf *Chuyến đi ra ngọn hải đăng*: "Nếu ngày mai, thời tiết xấu – Bà Ramdi nói, liếc mắt nhìn thấy Wiliam Benk và Lili Briscô, thì mình sẽ chọn một ngày nào khác. Bây giờ, bà tiếp tục, suy nghĩ về vẻ quyến rũ Lili, nằm ở đôi mắt xếch kiểu Trung Hoa của cô trên khuôn mặt nhiều nếp nhăn màu trắng đục, có điều không phải người đàn ông nào cũng hiểu được điều đó, – bây giờ thì đứng thẳng lên và đưa chân ra đây, bởi vì sớm hay muộn họ cũng sẽ đi ra Hải đăng, và giờ thì phải biết, có nên đan đôi tất này cho dài hơn hay không.

Vào giây phút đó, bà bỗng bừng lên niềm vui với một ý nghĩ tốt đẹp – Wiliam và Lili sẽ lấy nhau, và mỉm cười, bà lấy chiếc tất đen với các đường vằn ngang ở cổ chân đem ướm vào chân của James"[1]. Tình huống ở đây là: Bà Ramdi đang ngồi với con trai James bên cửa sổ. Bà đang đan chiếc bít tất len để làm quà cho người ở Hải đăng. Sợ ngày mai không ra Hải đăng được như đã hứa với thằng bé nên bà phải chuẩn bị tư tưởng trước cho nó. Đó là tình huống dẫn tới câu thứ nhất. Nhưng chưa nói xong thì Benk và Lili đi qua, bà nhìn theo và nghĩ về họ, vừa nghĩ, vừa bảo con đưa chân để đo bít tất, rồi nghĩ tiếp về họ, rồi nghĩ về việc đo xem tất ngắn dài, rồi trở lại ý nghĩ về hai người kia. Đó chính là dòng ý thức liên tục của nhân vật mà sự chú ý di chuyển từ việc này sang việc khác. Chính việc gắn liền độc thoại nội tâm với dòng ý thức làm cho hình thức này đổi mới về chất so với độc thoại nội tâm trong tiểu thuyết cổ điển thế kỉ XIX. Trong đoạn trích trên tác giả lời nói là Woolf, chủ thể ý thức là của bà Ramdi, nhưng chủ thể lời nói, theo Auerbach thì không phải đều là của người kể chuyện ngôi thứ ba, mà thuộc về một ai vô hình, có tính chất siêu thực. Trong độc thoại nội tâm hiện đại, chủ đề lời nói luôn thay đổi, ngắt quãng, nối tiếp, và trong dòng chảy ý thức, có sự tham gia của nhiều chủ thể (đa chủ thể).

---

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, NXB Tiến bộ, M., 1976, tr. 520.

Trong dòng chảy ý thức đó, nhiều khi, tác giả không đánh dấu câu và viết liên tục hàng trang dài.

Những hình thức ngôn từ nghệ thuật trên đây cho thấy rõ thực chất sáng tạo của nhà văn và phân biệt ngôn từ văn học với ngôn từ thực tế. Khi nghiên cứu các hiện tượng văn học cụ thể, cần khái quát, so sánh để tìm ra nguyên tắc thi pháp chung với tính độc đáo riêng trong từng trường hợp.

LỜI KẾT

1. Mười chương sách đã cho thấy rõ, thi pháp học là khoa học nghiên cứu văn học như một nghệ thuật, nghệ thuật ấy biểu hiện trước hết ở hình thức chiếm lĩnh đời sống của nghệ sĩ, thể hiện trình độ quan niệm, khả năng tưởng tượng sáng tạo của các tác giả. Thi pháp học là một ngành của lí luận văn học. Thi pháp học văn học là một bộ phận của thi pháp học.

2. Trên thế giới có nhiều hướng tiếp cận thi pháp học, chuyên đề này chỉ là một hướng, không phải là hướng duy nhất. Công trình thi pháp học này tuy tiếp thu thành quả nghiên cứu từ nhiều nguồn, chủ yếu là các tác giả Nga như D. Likhachep, B. Bakhtin, G. Pospelov và một số tác giả phương Tây, nhưng được xây dựng theo một hệ thống riêng của chúng tôi, trong đó kết hợp thi pháp học lí thuyết với thi pháp học lịch sử, trên nền tảng văn hoá học, ngôn ngữ học, kí hiệu học, văn học so sánh, là một hướng nghiên cứu liên ngành, vừa quan tâm loại hình học, vừa theo dõi sự phát triển lịch sử của hình thức nghệ thuật.

3. Toàn bộ mười chương sách tập trung làm sáng tỏ một vấn đề, đó là hình thức nghệ thuật của văn học ở các cấp độ. Bắt đầu từ khái niệm hình thức mang tính quan niệm, chuyên luận đi qua quan niệm con người và các hình thức miêu tả nhân vật, đến quan niệm thế giới với không gian, thời gian, hình tượng tác giả, nội dung quan niệm của thể loại, cấu trúc của truyện kể, tổ chức chủ thể của văn bản, ngôn từ nghệ thuật. Thi pháp học nghiên cứu hình thức nhưng không phải là hình thức chủ nghĩa, vì ở đây, hình thức luôn gắn với nội dung, mang tính nội dung. Bỏ qua nội dung ở bên trong, việc nghiên cứu hình thức sẽ không còn là hình thức nữa và trở thành vô nghĩa.

4. Thi pháp học trình bày các khái niệm lí thuyết nhưng quy tụ về việc nghiên cứu các hình thức văn học cụ thể và sự vận động phát triển của chúng tức là từ thi pháp học "bên trên" chuyển sang thi pháp học "bên dưới", nhưng không biến thành chủ nghĩa cấu trúc "bên dưới" chỉ biết quan tâm

các biện pháp tu từ, theo cách nói của R. Scholes. Chuyên đề này có những chỗ chưa đi sâu đồng đều vào các vấn đề tinh vi của lí thuyết, mà hướng chúng vào thực hành, ứng dụng. Nó cung cấp một hệ thống công cụ để từ đó, nếu thực sự hiểu và biết vận dụng, người ta có thể tiến hành mô tả các hệ thống thi pháp văn học, chỉ ra nét sáng tạo riêng biệt, khẳng định các giá trị truyền thống hoặc sáng tạo mới.

5. Hệ thống lí luận thi pháp này không hề có tính chất quy phạm mà chỉ là hệ thống quan niệm công cụ. Do đó nó không phải là một thứ chìa khoá vạn năng để người vận dụng có thể áp đặt dễ dãi vào bất cứ sáng tác văn học nào. Khi vận dụng các phạm trù quan niệm nghệ thuật về con người, thời gian nghệ thuật, không gian nghệ thuật... người nghiên cứu phải tìm cho được nét riêng về con người, không gian, thời gian... trong tác phẩm được nghiên cứu, đặt cho nó tên gọi xác đáng tức là đặt ra khái niệm thi pháp cụ thể thì mới có ý nghĩa. Điều này đòi hỏi người nghiên cứu phải đọc kĩ tác phẩm, đặt giả thiết, thử đi thử lại nhiều lần, tự điều chỉnh cho thật sát với đối tượng thì mới mong kết luận có sức thuyết phục. Nếu không làm được như thế thì vận dụng thi pháp học chỉ thuần tuý là chạy theo mốt, tìm ví dụ minh hoạ cho khái niệm có sẵn, không có ý nghĩa.

6. Đối với nghiên cứu văn học Việt Nam mà truyền thống nghiên cứu hình thức còn sơ lược và chưa được đánh giá đúng, chuyên luận này cung cấp một gợi mở để có ngày truyền thống nghệ thuật ngôn từ của văn học dân tộc có bề dày nghìn năm được khám phá và hệ thống hoá đầy đủ. Đối với truyền thống nghiên cứu văn học chỉ thiên về phân tích nội dung chủ đề, đề tài, tính cách, cảm hứng thì thi pháp học là một bổ sung quan trọng làm cho việc nghiên cứu văn học trở nên toàn diện, có hiệu quả.

7. Thi pháp học ngày nay đã đi vào Việt Nam, đã bắt rễ, nảy mầm, các tư tưởng và thao tác của nó đang được vận dụng ngày càng rộng rãi. Nhưng khoa học về văn học không hề biết đâu là giới hạn. Các thành tựu nghiên cứu trên thế giới và trong nước ngày càng xuất hiện nhiều, nhưng thi pháp học vẫn có vị trí riêng không thay thế được của nó.

1998 – 2003 – 2017

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Aristote, *Nghệ thuật thơ ca*; Lưu Hiệp, *Văn tâm điêu long*, NXB Văn học Trung tâm Văn hoá và Ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội, 1999.
2. Bakhtin M.M, *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*, Phạm Vĩnh Cư dịch, NXB Văn học, Hà Nội, 1992.
3. Bakhtin M.M, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*, Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch, NXB Giáo dục, 1993, 1998.
4. Bakhtin M.M, *Francoise Rabelaise và nền văn hoá dân gian trung cổ và thời Phục hưng*, Từ Thị Loan dịch, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 2006.
5. Cao Hữu Công, Mai Tổ Lân, *Nghệ thuật ngôn ngữ thơ Đường*, Trần Đình Sử, Lê Tẩm dịch, NXB Văn học, Hà Nội, 2001.
6. Đặng Anh Đào, *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1995.
7. Nguyễn Hải Hà, *Thi pháp tiểu thuyết L. Tolstoy*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1998.
8. Nguyễn Thị Bích Hải, *Thi pháp thơ Đường*, NXB Thuận Hoá, Huế, 1995.
9. Phan Thu Hiền, *Thi pháp học cổ điển Ấn Độ*, NXB Khoa học Xã hội, 2006.
10. Đỗ Đức Hiểu, *Đổi mới phê bình văn học*, NXB Khoa học Xã hội, NXB Mũi Cà Mau, 1994.
11. Nguyễn Xuân Kính, *Thi pháp ca dao*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 2006.
12. Likhachev D.S, *Thi pháp văn học Nga cổ*, NXB Khoa học, M., 1979, tiếng Việt, Phan Ngọc dịch, Trung tâm Quốc học, Hà Nội 2010.
13. Lotman Ju, *Kí hiệu học văn hoá*, Lã Nguyên, Đỗ Hải Phong, Trần Đình Sử dịch, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2014.
14. Lotman Ju, *Cấu trúc của văn bản nghệ thuật*, Trịnh Bá Đĩnh, Trần Ngọc Vương dịch, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2006.
15. Nguyễn Đăng Mạnh, *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1994.
16. Meletinski E.M, *Thi pháp của huyền thoại*, Trần Nho Thìn, Song Mộc dịch, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2006.

17. Lã Nguyên, *Lí luận văn học – Những vấn đề hiện đại*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2012.

18. Lã Nguyên, *Đi tìm ngôn ngữ văn học của nhà văn*, NXB Phụ nữ, Hà Nội, 2017.

19. Phan Ngọc, *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong "Truyện Kiều"*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1985.

20. Trần Đình Sử, *Thi pháp thơ Tố Hữu*, NXB Tác phẩm mới, Hà Nội, 1987, Tái bản năm 1995, 2001, 2005, 2014.

21. Trần Đình Sử, *Thi pháp văn học trung đại*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1998, Tái bản NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2001, NXB Giáo dục, 2005, NXB Hội Nhà văn 2014.

22. Trần Đình Sử, *Thi pháp Truyện Kiều*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 2001, Tái bản 2002, 2003, 2005, 2007, 2012, 2017.

23. Trần Đình Sử, *Một số vấn đề thi pháp học hiện đại*, Vụ Giáo viên, Bộ Giáo dục và Đào tạo, Hà Nội, 1993.

24. Trần Đình Sử, *Lí luận và phê bình văn học*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội, 1996, Tái bản NXB Giáo dục 2001, 2003, 2008, 2012.

25. Trần Đình Sử, *Trên đường biên của lí luận văn học*, NXB Văn học, Hà Nội, 2014, Tái bản NXB Phụ nữ, 2015.

26. Todorov Tz, *Thi pháp văn xuôi*, Lê Hồng Sâm, Đặng Anh Đào dịch, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2006.

27. *Thi pháp thơ Đường*, Nguyễn Khắc Phi, Trần Đình Sử biên dịch, NXB Đà Nẵng, 1998.

28. Đỗ Lai Thuý, *Con mắt thơ*, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1998.

29. Hoàng Trinh, *Từ kí hiệu học đến thi pháp học*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1992.

30. Phùng Văn Tửu, *Tiểu thuyết trên đường đổi mới nghệ thuật*, NXB Tri thức, Hà Nội, 2010.

31. Vygotski L, *Tâm lí học nghệ thuật*, Trường Viết văn Nguyễn Du, Hà Nội, 1995.

Phần

PHỤ LỤC

TOÀN CẢNH THI PHÁP HỌC

1. Thi pháp học là một lĩnh vực nghiên cứu có ảnh hưởng lớn trong ngành nghiên cứu văn học thế kỉ XX. Tuy có cội nguồn xa xưa nhưng đã được cải tạo triệt để, mang nội dung mới, rất đa dạng về quan niệm, phương pháp, đồng thời tự nó cũng biến đổi nhanh chóng chưa từng thấy trong lịch sử.

Mọi người đều biết thuật ngữ "thi pháp học"(poétique, poetics, поэтика, 诗学) có nguồn gốc từ tiếng Hi Lạp "Poietike", chỉ một lĩnh vực tri thức về các quy tắc chuyên ngành sáng tác nghệ thuật, phân loại về thể loại nghệ thuật, thể hiện tập trung trong công trình *Poetica* của Aristote (384 – 322)[1], mặc dù trước ông đã có nhiều người đề xuất. Aristote kết hợp tư tưởng mua vui và nhận thức khi nhìn nhận bản chất nghệ thuật, từ đó, ông lần lượt xem xét các thể loại bi kịch, sử thi, cấu trúc cho đến ngôn từ. Ông kết hợp lí thuyết với thực hành phân tích nghệ thuật cụ thể. Nhưng qua hàng nghìn năm tồn tại và phát triển, thi pháp học nhiều lần được hiểu khác nhau, khi thì thu hẹp vào loại hình thi ca, vào thi luật, phép làm thơ, biến thành

---

[1] *Poietike* của Aristote trước nay vẫn dịch là *Bàn về nghệ thuật thơ ca*, nay thấy dịch như vậy là không đúng, bởi vì xét về thực chất, trước tác của Aristote không chỉ bàn về thơ ca, mà còn bàn về sử thi, kịch. Có người như dịch giả Vương Niệm Tôn (Trung Quốc) dịch là "Thi học", nhưng ngày nay xét thấy từ "Thi học" trong lịch sử lí luận Trung Quốc có nghĩa là "Cái học về làm thơ và đọc thơ", không phù hợp với ba bộ phận của thi pháp học hiện đại, thêm nữa, thi học có hàm ý lí luận về thơ, mà thi pháp học không chỉ có lí luận, cho nên, tham khảo một số nhà nghiên cứu, dịch thành "Thi pháp học". *Thi pháp học* của Aristote đã có ảnh hưởng tới lí luận văn học hàng nghìn năm, sau ông có *Poetica* của Horace thời cổ đại La Mã, qua thời Phục hưng với *Thi pháp học* của nhà thơ Ý Trissin, Tasso với *Discorsi dell'arte poetica*; *Thi pháp học* của Scaliger, người Pháp, rồi *Thi pháp học* của Boileau *L'art poétique*, tiếp sau là Lessing, Herder, Humbold, V. Hugo, Muller Freielffel, Potebnia, A. Veselovski...

quy phạm, giáo điều, khi thì mở rộng chỉ toàn bộ nghệ thuật, khi lại bị coi thường như một thứ hình thức chủ nghĩa ít có ý nghĩa và cho đến nay cách hiểu vẫn còn phân tán.

Từ thế kỉ XVIII trở đi, với sự chuyển hướng từ siêu hình học cổ đại sang nhận thức luận hiện đại, diễn ra sự phân loại các khoa học, sự hình thành dần dần khoa nghiên cứu văn học, thi pháp học chuyển hướng sang nhận thức luận, nghiên cứu các vấn đề nội dung như cái đẹp, xã hội, chính trị, đạo đức, chức năng phản ánh hiện thực, giáo dục... hầu như bị hoà lẫn vào các hoạt động xã hội khác và các khuynh hướng nghiên cứu văn học khác như triết học, chính trị học, xã hội học, ngữ văn học, tâm lí học, đặc biệt là lịch sử văn học... Đó là cái logic khiến cho thi pháp học bị bỏ qua ở những nơi xã hội học văn học ngự trị. Phương pháp luận nghiên cứu nặng về diễn dịch triết học và tiên nghiệm mà cuối thế kỉ XIX, nhà nghiên cứu Nga A.N. Veselovski muốn thay đổi bằng cách xây dựng *thi pháp học quy nạp* mang tinh thần thực chứng. Lúc này, đối tượng của khoa thi pháp học hầu như bị biến mất, do đó nảy sinh nhu cầu tìm lại đối tượng, nội dung của thi pháp học và thi pháp học lại ra đời, phục hưng như có người nhận xét.

Sự tái xuất của thi pháp học trước hết nhằm nhấn mạnh vào vai trò lí thuyết của nó. Suốt cả thế kỉ, nó nằm trong *hai cuộc chuyển biến lớn* của nghiên cứu văn học trên thế giới thế kỉ XX. *Một là* từ đầu thế kỉ XX, nghiên cứu văn học từ quan điểm lịch sử – tiến hoá sang lí thuyết, trong thi pháp học lí thuyết lại chuyển từ nhận thức luận sang nghiên cứu ngôn ngữ, cấu trúc. Từ lí luận kinh điển lấy lí tính làm trung tâm, coi vấn đề nhận thức luận là then chốt, nhấn mạnh nội dung quyết định hình thức, cái được biểu đạt quy định cái biểu đạt. Sang đầu thế kỉ XX, vấn đề ngôn ngữ, kí hiệu, văn bản, cấu trúc của văn học được đặt lên hàng đầu, tạo thành khuynh hướng thi pháp học ngôn ngữ nghệ thuật. Đúng như Jacques Derrida nhận xét, từ Platon trở đi, các nhà triết học đều nhận định thiện có trước ác, khẳng định có trước phủ định, thuần tuý có trước không thuần tuý, giản ước có trước phức tạp, bản chất có trước hiện tượng, cội nguồn có trước mô phỏng... điều đó làm cho phê bình văn học phương Tây trước hết nhìn vào thực tại

bên ngoài văn học, chứ không phải nhìn vào văn học. Lấy văn bản làm đối tượng nghiên cứu đã đổi mới thi pháp học. *Hai là* từ những năm 60 thế kỉ XX, khi phương tiện truyền thông điện tử, nghe nhìn, internet chiếm ưu thế trong xu thế toàn cầu hoá về kinh tế, tri thức, giao lưu văn hoá, văn học từ thẩm mĩ chuyển mạnh sang tiêu dùng, từ hình thái kinh điển, tinh hoa chuyển sang hình thái văn hoá đại chúng, từ ý thức hiện đại chuyển sang hậu hiện đại thì nghiên cứu văn học từ bình diện ngôn ngữ chuyển sang văn hoá học, nghiên cứu các vấn đề văn hoá như diễn ngôn – tri thức, hậu thực dân, chủ nghĩa đa nguyên, chủ nghĩa nữ quyền, thân thể, thời thượng, viết, đọc nhầm, đọc kĩ, tân lịch sử chủ nghĩa, phi huyền thoại hoá, phi trung tâm, đại tự sự, trò chơi và mua vui... Đó đang là hướng vận động của thi pháp học của thế kỉ mà nhiều người quan tâm.

2. Trước hết nói về cuộc chuyển biến thứ nhất

Không phải ngẫu nhiên mà từ cuối thế kỉ XIX, bắt đầu với A.N. Veselovski, qua các nhà hình thức Nga đến các nhà cấu trúc Pháp, người ta ra sức đi tìm định nghĩa về thi pháp học. Cho đến nay, vẫn chưa có một định nghĩa bao quát, thống nhất được mọi người chấp nhận. Đó là nói theo ngôn ngữ "đại tự sự", bao giờ cũng muốn có một cái chung được mọi người chấp nhận. Nhưng đó là điều không tưởng, bởi vì trong thế kỉ tri thức khoa học bùng nổ và đổi thay nhanh chóng như thế kỉ chúng ta, thì không thể có một định nghĩa nào được tất cả mọi người chấp nhận. Và nếu có thì có nghĩa là thi pháp học đã giẫm chân tại chỗ. Tuy nhiên, từ những định nghĩa khác nhau ấy, chúng ta vẫn có thể nhận ra *một phạm vi nhất định* của bộ môn chuyên ngành này là nghiên cứu hình thức và ngôn ngữ của văn học. Dưới đây, giới thiệu một số định nghĩa tiêu biểu. V. Girmunski: "Thi pháp học là khoa học nghiên cứu thi ca (tức là văn học) như là một nghệ thuật (*Nhiệm vụ của thi pháp học*). Viacheslav Ivanov: "Thi pháp học là khoa học về cấu tạo của tác phẩm văn học và hệ thống các phương tiện thẩm mĩ được sử dụng trong đó. Thi pháp học bao gồm thi pháp học đại cương, nghiên cứu các phương tiện và quy luật xây dựng bất cứ tác phẩm nào; thi pháp học miêu tả thực hiện sự miêu tả cấu trúc của tác phẩm cụ thể của tác giả riêng biệt hoặc của cả một

thời kì; và thi pháp học lịch sử nghiên cứu sự phát triển của các phương tiện nghệ thuật. Trong cách hiểu rộng hơn, thi pháp học trùng với lí luận văn học, khi hiểu hẹp thì trùng với nghiên cứu ngôn ngữ thơ hay ngôn từ nghệ thuật. [...] Thi pháp học đại cương nghiên cứu các phương thức có thể có trong việc thể hiện cấu tứ (замысел) nghệ thuật của nhà văn và các quy tắc kết hợp, các phương thức phụ thuộc vào thể loại, loại hình văn học [...]. Các phương tiện nghệ thuật có thể được phân loại theo các cấp độ khác nhau giữa cấu tứ nghệ thuật, coi như cấp độ cao nhất và sự thể hiện cuối cùng của văn bản ngôn từ" [...]. Thi pháp học miêu tả đặt mục đích tái hiện con đường từ cấu tứ đến văn bản cuối cùng, qua đó, nhà nghiên cứu có thể hoàn toàn thâm nhập vào cấu tứ của tác giả. Ở đây, các cấp độ và bộ phận của tác phẩm được xem xét như một chỉnh thể [...]. Thi pháp học lịch sử nghiên cứu sự phát triển của các biện pháp nghệ thuật riêng lẻ (định ngữ, ẩn dụ, vần...); nghiên cứu các phạm trù (thời gian nghệ thuật, không gian nghệ thuật, các đối lập cơ bản), cũng như cả hệ thống các thủ pháp hay phạm trù vốn có của những thời đại văn học (*Bách khoa văn học giản yếu*, Tập 5, tr. 936 – 943). M. L. Gasparov: "Thi pháp học là khoa học về hệ thống các phương tiện biểu hiện trong tác phẩm văn học.]...]. Trong nghĩa rộng, thi pháp học trùng với lí luận văn học, trong nghĩa hẹp trùng với một trong các lĩnh vực của thi pháp lí thuyết. Là lĩnh vực của lí luận văn học, thi pháp học nghiên cứu đặc trưng của các loại hình, thể loại văn học, các dòng và trào lưu, các phong cách, phương pháp, nghiên cứu quy luật liên hệ nội tại và tương quan các cấp độ của chỉnh thể nghệ thuật[...]. Bởi vì, tất cả các phương tiện biểu hiện trong văn học suy đến cùng đều quy về ngôn ngữ, vì thế có thể định nghĩa thi pháp học như là khoa học nghiên cứu cách sử dụng các phương tiện ngôn ngữ. [...] Văn bản ngôn từ của tác phẩm là hình thức tồn tại vật chất duy nhất của nội dung [...]. Mục đích của thi pháp học là chỉ ra và hệ thống hoá các yếu tố của văn bản tham gia vào việc tạo thành ấn tượng thẩm mĩ của tác phẩm. Thông thường, người ta phân biệt thi pháp học đại cương (hay lí thuyết), thi pháp học bộ phận (miêu tả) và thi pháp học lịch sử" (*Từ điển bách khoa văn học*, tr. 295, 296). V. Vinogradov: "Thi pháp học là khoa học về các hình thức,

các dạng thức, các phương tiện, phương thức tổ chức tác phẩm sáng tác ngôn từ, về các kiểu cấu trúc và các thể loại tác phẩm văn học. Nó muốn bao quát không chỉ ngôn từ thơ, mà còn cả các khía cạnh khác nhau nhất của tác phẩm văn học và sáng tác dân gian" (*Phong cách học, lí thuyết ngôn từ nghệ thuật, thi pháp học*, 1963). B. Tomashevski: "Nhiệm vụ của thi pháp học là nghiên cứu phương thức cấu tạo của tác phẩm văn học. Đối tượng của thi pháp học là các sáng tác có giá trị. Phương pháp nghiên cứu thi pháp là tiến hành miêu tả, phân loại và giải thích các hiện tượng được nghiên cứu" (*Định nghĩa thi pháp học*). Đối với R. Jakobson, đối tượng của thi pháp học là "tính văn học" và "các thủ pháp" tạo nên nó, phương pháp nghiên cứu thi pháp học là phương pháp ngôn ngữ học (*Thi pháp học và ngôn ngữ học*, 1958).

Các học giả Pháp như Kibedi Verga cho rằng thi pháp học tức là lí luận văn học; Gérard Genette cho rằng thi pháp học nghiên cứu các văn bản quá độ, khám phá cái tính liên văn bản trong đó, tức là "tất cả những nhân tố khiến cho văn bản ấy liên hệ với các văn bản khác". Tz. Todorov khẳng định thi pháp học có nhiệm vụ xây dựng và nắm bắt các loại hình đồng nhất và đa dạng trong tất cả tác phẩm văn học. Tác phẩm cá biệt chỉ thể hiện các loại hình ấy, có vị trí mẫu, chứ không phải là model cuối cùng của tác phẩm (Jean–Yves Tadié *La Critique Litterature au XXème siècle*, 1087). Tz. Todorov phân biệt nghiên cứu thi pháp với việc giảng văn, giải mã, phân tích ý nghĩa hay phê bình, đánh giá tác phẩm văn học cụ thể theo phong cách báo chí hay tuỳ bút, chân dung, bởi cách làm đó bao hàm yếu tố chủ quan của người bình giảng, không phải khoa học. Ông cũng phân biệt thi pháp học với nghiên cứu xã hội học, tâm lí học, triết học, ngữ văn học, văn hoá học, bởi các nghiên cứu này xoá nhoà ranh giới tác phẩm văn học với các nhân tố ngoài văn học. Phương pháp chủ yếu của thi pháp học là miêu tả cấu trúc của văn bản (diễn ngôn) với các thành phần của chúng (*Poétique*, 1973). Cuối cùng, có rất nhiều tạp chí, từ điển, tập bình luận lấy "thi pháp" làm nhan đề của mình, nội dung càng phong phú, bác tạp.

Từ các định nghĩa trên, ta thấy thi pháp học chủ yếu là một lĩnh vực nghiên cứu về đặc trưng, tổ chức, các phương thức, phương tiện, nguyên tắc làm nên giá trị thẩm mĩ của văn học trong tính chỉnh thể của văn bản. Đó là lĩnh vực nghiên cứu quy luật nội tại của tác phẩm, cấu tạo và phong cách, nó phân biệt (chứ không đối lập) với các lĩnh vực nghiên cứu khác. Thi pháp về thực chất là hệ thống ngôn ngữ (kí hiệu) nghệ thuật, mang tính mở. Thi pháp học bao gồm các bộ phận lí thuyết, miêu tả và lịch sử, gồm cả phong cách học, và ngày nay, bao gồm cả tự sự học (Narratologie), tu từ học (Rhetorica), mỗi bộ phận có đối tượng riêng, nhưng đều không ra ngoài phạm vi nói trên. Xét về cách tiếp cận, còn có thể phân biệt thi pháp học lịch sử, thi pháp học ngôn ngữ học (cấu trúc), thi pháp học so sánh, thi pháp học xã hội học, thi pháp học văn hoá. Nhiều nhà nghiên cứu có xu hướng đồng nhất thi pháp học với lí luận văn học, theo R. Wellek, trong trường hợp đó, nên dùng thuật ngữ "lí luận văn học" thay cho thi pháp học[1] bởi vì hàm ý của lí luận văn học rộng hơn thi pháp học. Tuy nhiên, người ta vẫn thích nói "thi pháp" để nhấn mạnh tính chất nghiên cứu nội tại của nó. Tất cả các trường phái nghiên cứu thi pháp học về cơ bản đều thống nhất trong phạm vi và tính chất đó, mặc dù nguyên tắc xuất phát có thể khác nhau. Mặc dù, từ những năm 20 thế kỉ trước, M. Bakhtin đã phê phán chủ nghĩa hình thức Nga, chỉ trích tính chất thiếu mĩ học và triết học của nó, đề xướng thi pháp học xã hội học, gắn với ý thức hệ, nhưng bản thân Bakhtin cũng đánh giá cao chủ nghĩa hình thức và tự mình cũng không ra ngoài phạm vi thi pháp

[1] Đề nghị của René Wellek rất đáng quan tâm. Hiện nay, đang có xu hướng lạm dụng thuật ngữ thi pháp để chỉ tất cả các thứ lí luận văn học, từ xã hội học, lí luận hậu thực dân, phê bình nữ quyền, lí thuyết tiếp nhận... tức là các lí luận về mối quan hệ giữa văn học và đời sống xã hội, các lí thuyết ấy nghiên cứu sự phản ánh các phương diện đời sống vào văn học hơn là cấu tạo, phương thức, phương tiện của tác phẩm văn học. Chẳng hạn, vấn đề "Phương Đông học" đâu chỉ là trong văn học, mà chủ yếu là trong nghiên cứu, học thuật, vấn đề nữ quyền cũng vậy thể hiện trong các hiện tượng văn hoá rộng lớn... do đó, nếu đưa vào thi pháp học thì lại đánh mất đối tượng của thi pháp học một lần nữa. Mặc dù, trong thi pháp học có bộ phận lí thuyết, song phạm vi lí thuyết đó với phạm vi lí luận văn học khác nhau, không nên đồng nhất.

ngôn ngữ văn học như là khuynh hướng của thời đại[1]. Và mặc dù, các cuộc đấu tranh ý thức hệ đã diễn ra gay gắt, khốc liệt, nhưng thực tế chỉ kìm hãm thi pháp này, chỉ làm chậm chứ không thể thủ tiêu nó khỏi bản đồ nghiên cứu văn học. Viện sĩ Nga Averinsev ví thi pháp của văn học như là ngữ pháp trong ngôn ngữ, cho đến nay đã có nhiều lí thuyết và cách miêu tả ngữ pháp, nhưng không có một lí thuyết duy nhất miêu tả đầy đủ, trọn vẹn về ngữ pháp của một ngôn ngữ cụ thể nào. Tình hình đó cũng giống như thi pháp học (*Thi pháp văn học Byzantine trung đại thượng kì*, 1977).

Nói đến thi pháp học là nói đến nhiều thi pháp học, chứ không phải là chỉ có một thi pháp học nào đó như có người lầm tưởng. Mỗi thi pháp học chỉ dựa vào một số nguyên tắc để đi đến đặc trưng và quy luật của văn học. Ngày nay, muốn hiểu thi pháp học thiết nghĩ phải tham khảo nhiều chiều mới mong hiểu được thực chất của nó.

3. Thi pháp học hiện đại khác thi pháp học truyền thống (cuối thế kỉ XIX về trước) ở mấy điểm sau: Hiểu thi pháp học như lĩnh vực nghiên cứu "đặc trưng" văn học hay "tính văn học" và ngôn ngữ biểu hiện của nó chứ không đóng khung trong nghệ thuật thi ca hay phép làm thơ. Lấy việc nghiên cứu tính hệ thống, tính chỉnh thể thay cho việc nghiên cứu các yếu tố cá biệt, khác biệt để khái quát theo quan niệm nguyên tử luận; lấy việc nghiên cứu các biến số lịch sử thay cho nghiên cứu các nguyên lí bất biến, vĩnh hằng; nghiên cứu hướng tới người đọc hơn là dạy dỗ nhà văn về cách sáng tác; lấy việc khái quát các phương thức phương tiện từ trong bản thân sáng tác hơn là đưa ra những công thức quy phạm. Mặc dù đã có những quan điểm hoài nghi đặc trưng cũng như tính văn học, nhưng văn học

---

[1] Trong *Về phương pháp hình thức Nga*, Bakhtin tuy phê phán chủ nghĩa hình thức một cách hệ thống, những cũng đánh giá cao ý nghĩa của nó trong lịch sử khoa học: "Các nhà hình thức chủ nghĩa đã xuất hiện như là các nhà chuyên môn, họ lần đầu tiên đã đóng thật sự vai trò đó trong khoa học văn học Nga. Về các vấn đề đặc trưng văn học, họ đã đặt ra một cách sắc sảo và có tính nguyên tắc đến mức có thể nhìn rõ rệt trên cái nền lỏng lẻo của chủ nghĩa tương đối và tính vô nguyên tắc của khoa học hàn lâm Nga". Mặt khác, Bakhtin cho rằng các thành tựu bộ phận, như các khái niệm của nó có thể đưa vào vận dụng trong thi pháp học xã hội học.

ở đâu, thời nào cũng tồn tại trong sự đối lập với cái phi văn học, dù cho ranh giới giữa hai cái đó có đổi thay trong lịch sử. Chừng nào còn đối lập ấy thì chừng ấy còn thi pháp học. Chính vì thế, phương pháp nghiên cứu thi pháp chủ yếu là miêu tả, quy nạp, hệ thống hoá và thuyết minh, diễn giải chứ không phải là diễn dịch từ những nguyên lí của "đại tự sự".

Như đã nói, thi pháp học là lĩnh vực nghiên cứu có nhiều bộ phận, trường phái, nhiều quan điểm và phương pháp khác nhau. Công trình *Lịch sử các thi pháp học* của nhóm tác giả J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier, J. Weiberger chủ biên đã đặt tên là *Histoire des poétiques* với số nhiều (Presses Universitaire de France, 1997). Nhưng đối với mỗi tác giả thì đó lại là thi pháp học số ít. Trước khi nói đến thi pháp học ở Việt Nam, thiết nghĩ cần nói đến một cách khái quát về bức tranh toàn cảnh các thi pháp học.

Thời cổ đại, Aristote xuất phát từ nguyên tắc "mô phỏng" tiến hành phân loại văn học, phân tích các yếu tố tạo thành tác phẩm tự sự, trữ tình, kịch mang đậm tính chất diễn dịch của thi pháp học cổ điển. A. Veselovski xuất phát từ nguyên tắc văn hoá lịch sử và phương pháp so sánh để nghiên cứu sự vận động phát triển của các yếu tố của tác phẩm như cốt truyện, tính ngữ, song hành (đối – parallelism), mở đầu cho thi pháp học hiện đại. Ở Trung Quốc xưa, nghệ (thuật) bắt nguồn từ đạo, pháp bắt nguồn từ nghệ, cho nên không có pháp cố định. Chỗ cao siêu của pháp là thần, diệu.

Thời gian đầu thế kỉ XX là thời kì chứng kiến sự nở rộ của thi pháp học hầu như trên toàn thế giới. Thi pháp học hiện đại bắt đầu với chủ nghĩa hình thức Nga. Chủ nghĩa hình thức Nga bao gồm Trường phái ngôn ngữ học Matxcova do Jakobson đứng đầu (còn có Vinokur, Tomashevski, Brik...), và Hội nghiên cứu ngôn ngữ thi ca ở Peterburg do V. Shklovski đứng đầu (gọi tắt là OPOJAZ, thành viên còn có Aykhenbaum, Jakubinski, Tynianov, Girmunski, Polivanov, Vinogradov...), chịu ảnh hưởng lí thuyết ngôn ngữ hệ thống của F. de Saussure, nhận thức thi pháp như là ngôn ngữ độc lập của văn học, phân biệt hẳn với đời sống và ngôn ngữ sinh hoạt, cũng khác với ngôn ngữ khoa học. Họ chủ trương nghiên cứu văn học một cách khách quan, khoa học, dựa vào các sự thực về ngôn ngữ. V. Shklovski tuyên bố:

"Lí luận văn học của tôi là nghiên cứu quy luật nội bộ của văn học. Nếu lấy ví dụ từ tình hình nhà máy thì cái tôi quan tâm không phải là thị trường bông sợi thế giới hay chính sách của các tập đoàn sản xuất mà là số sợi bông và phương pháp dệt vải", "lá cờ thi pháp không cùng màu với lá cờ trên toà thị chính". Ông khẳng định ý thức nghiên cứu nội tại, xem "thủ pháp" (прием) là đối tượng và nội dung của văn học. Thủ pháp đối với ông là tất cả những cách thức, phương tiện biến một nội dung thông thường, trung tính, quen thuộc thành cái thẩm mĩ mới lạ. Ông nghiên cứu thủ pháp "lạ hoá" (отраннение, defamiliarization) của văn học trên mọi cấp độ: ngôn từ, truyện kể, các hình thức quy ước (ước lệ) của văn học. Các nhà hình thức Nga như B. Tomashevski xây dựng lại khái niệm truyện kể cùng các yếu tố của nó, mở đầu một quan niệm mới về tác phẩm tự sự mà sau này R. Barthes sẽ phát triển.

Ở nước Nga đương thời, sau Cách mạng tháng Mười, ngoài chủ nghĩa hình thức Nga còn có nhiều trường phái thi pháp học xã hội học lí thuyết, trong đó nổi lên M. Bakhtin, V.F. Pereverzev. Bakhtin nhấn mạnh tính đối thoại, một tư tưởng có ý nghĩa chống độc thoại, đáp ứng nhu cầu tư tưởng hiện đại. Thi pháp học của M. Bakhtin, ngày nay, được định danh là thi pháp học văn hoá. Theo tôi, định danh như vậy sát và đúng hơn là thi pháp xã hội học do chính Bakhtin đưa ra. Pereverzev thì quan tâm vấn đề nguồn gốc xã hội của sáng tác. Xã hội học văn học về sau phát triển thành lí luận văn học mácxít, chủ yếu chỉ quan tâm đến các vấn đề nội dung tư tưởng của văn học theo nguyên lí nội dung quyết định hình thức, các phạm trù hình thức ít được chú ý, mãi đến sau năm 1960 mới được nối lại ở nước Nga.

Cùng thời gian đầu thế kỉ, trường phái phê bình mới Anh, Mĩ gồm I.A. Richards, J.C. Ransom, A. Tate, C. Brooks, W. Empson, W. Wimsatt, R. Wellek... lấy văn bản làm đối tượng trung tâm của nghiên cứu, khám phá tính văn học qua cấu trúc và cơ chất (texture) của ngôn từ. Lấy văn bản làm bản thể của văn học, phê phán hiểu lầm về ý đồ tác giả, nghiên cứu các đặc tính của ngôn ngữ thơ như trương lực, tính mơ hồ, đa nghĩa, tính nghịch lí, tính biểu tượng, tính giả vờ (Irony – có nguồn gốc Hi Lạp, chỉ sự giả vờ của

diễn viên, sách Trung Quốc dịch là "phản ngữ", tức là "lối nói ngược", nghĩa rộng hơn "mỉa mai"), vai trò của ngữ cảnh. Họ chủ trương một cách đọc kĩ (close reading) đối với văn bản để phát hiện các tính chất đó. Các phạm trù này giúp người ta hiểu rõ hơn bản chất của ngôn ngữ văn học. Wellek và Warren phát triển lí thuyết cấu trúc văn bản và phân biệt nghiên cứu nội tại với nghiên cứu ngoại tại.

Cũng gần như cùng thời với các trường phái hình thức ở Nga và Anh, Mĩ ở Đức, do chịu ảnh hưởng của triết học hiện tượng học, xuất hiện trường phái nghiên cứu thế giới tinh thần và thế giới nghệ thuật của nhà văn biểu hiện qua văn bản ngôn ngữ. Fredric Gundolf chủ trương phân biệt cuộc sống kinh nghiệm thực tế của nhà văn với cuộc sống trong tác phẩm nghệ thuật. E.R. Curtius căn cứ vào ngôn ngữ mà nghiên cứu thế giới tinh thần của nhà văn, phản đối lối nghiên cứu dựa vào các quy tắc để đánh giá sáng tác. Eric Auerbach nghiên cứu phương thức "mô phỏng" thế giới của các văn bản kinh điển mà ông trích từng đoạn để phân tích, so sánh, chỉ ra cách cảm nhận con người, không gian, thời gian, đồ vật. Leo Spitzer được coi là tác giả nổi bật trong giới nghiên cứu phong cách chủ trương đi tìm "thế giới bên trong", "cách cảm nhận thế giới" của nhà văn và giải thích bằng hệ thống biểu hiện ngôn ngữ, nhưng không loại trừ tác động của các nhân tố thời đại, thực tại. Họ đã nhận thấy nghệ thuật là một thế giới chủ quan của nghệ sĩ, phân biệt với thực tại khách quan. Trường phái này cùng triết học hiện tượng học đã ảnh hưởng đến trường phái Genève chủ trương nghiên cứu ý thức nhà văn thể hiện trong tác phẩm mà đại biểu là Marcel Raymon, George Poulet, J. Rousset, J. Jarobinski, các nhà phê bình Mĩ Paul de Man, J. Hillis Miller, các nhà mĩ học Pháp Dufrènne, Merleau-Ponty, nhà mĩ học Ba Lan R. Ingarden... Họ xem tác phẩm văn học như một thế giới thẩm mĩ đặc thù. G. Poulet chủ trương đối tượng nghiên cứu của văn học là ý thức của chủ thể nghệ thuật, và để nghiên cứu ý thức đó ông sử dụng các phạm trù của thế giới quan như thế giới, không gian, thời gian... Đề tài "thế giới" được nghiên cứu, chẳng hạn *Thế giới tiểu thuyết của Ch. Dickens, Về thời gian của con người, Không gian của tiểu thuyết của Marcel Proust...* Cách tiếp cận này

cho phép người ta khám phá các chiều kích thi pháp, phong cách nghệ thuật ngay trong tác phẩm nghệ thuật.

Cũng nghiên cứu thế giới nghệ thuật, nhưng đi theo con đường ngược lại, là nghiên cứu các biểu tượng khách thể mà tiêu biểu là Gaston Bachelard và học trò của ông là Jean-Pierre Richard, Gilbere Durant. Gaston Bachelard là nhà toán học kiêm vật lí, ông ghé chân vào văn học và trở thành nhà phê bình độc đáo với lí thuyết về trí tưởng tượng của nhà văn như là lĩnh vực vô thức. Có người liệt ông vào phê bình chủ đề, có người quy ông vào nghiên cứu mẫu gốc (archetype). Tadié liệt ông vào nghiên cứu hình ảnh khách thể, bởi ông không nghiên cứu tác phẩm cụ thể, mà nghiên cứu các khách thể của thế giới trong tưởng tượng văn chương. Ông hiểu tưởng tượng không phải là năng lực tạo thành các hình ảnh của thực tại, mà là năng lực giải thoát khỏi các hình ảnh của thực tại, làm biến dạng chúng dưới tác động của vô thức. Ông nghiên cứu hình ảnh về bốn yếu tố lửa, đất, nước, khí, là bốn yếu tố của thế giới khách quan để thấy sự tưởng tượng đã biến dạng chúng như thế nào[1]. Ông cho thấy trong các hình ảnh tưởng tượng (les images imaginées) có cội nguồn thực tại ấy, cái chiếm ưu thế là nhân tố vô thức tập thể theo quan niệm của Jung, trước hết là giấc mơ, có khi, ông quy vào khí chất của nhà thơ: nhà thơ lửa, nhà thơ đất, nhà thơ nước, nhà thơ khí, các kiểu nhà thơ này chi phối cách tưởng tượng của họ. Richard bắt đầu nghiên cứu *Văn học và cảm giác*, chưa có gì phân biệt với Poulet và Bachelard. Đến *Thế giới hình ảnh của Mallarmé*, vốn là luận án tiến sĩ, J.P. Richard trình bày phương pháp của mình là dựa vào hệ đề tài (chủ đề), theo đó, "một đề tài là một nguyên tắc tổ chức cụ thể, một hình thức hay một đối tượng cố định, xoay quanh nó có thể cấu thành và phát triển cả một thế giới". Ông dùng phương pháp đệ quy, thống kê sự lặp lại của đề tài biểu hiện

[1] Gaston Bachelard, *Phân tâm học về lửa* (La psychonalyse du feu, P., 1937); *Nước và những giấc mơ* (L'Eau et les Rêves, P., 1942); *Không khí và những giấc mơ* (L'air et les songes, P., 1943); *Đất và những hình ảnh của nỗ lực ý chí* (La terre et les rêvries de la volonté, P., 1948); *Đất và những hình ảnh của trạng thái nằm yên* (La terre et rêvries du repos, P., 1948).

một ý niệm, hệ thống từ vựng, phát hiện hình thức tổng thể. Thứ hai, đề tài thường ở trong nhiều mối liên hệ, ví dụ, hình ảnh "loã thể" trong thơ Mallarmé vừa liên hệ với sắc dục, vừa thể hiện tư tưởng mĩ học. Đề tài có thể coi như biểu tượng. Ví dụ, "màu trắng" trong thơ Mallarmé vừa biểu tượng trinh tiết vừa biểu hiện chướng ngại, sự lạnh lẽo, hoặc là sự tự do. Bằng liên tưởng, người ta có thể từ màu xanh da trời liên hệ với thuỷ tinh, giấy trắng, trong suốt, đỉnh núi băng, màu trắng thiên nga, đôi cánh, trần nhà... Hình ảnh gập chồng vừa có ý nghĩa tính dục, vừa là tờ giấy, tấm gương, sách, nấm mồ, tập hợp trong giấc mộng về đời tư... G. Durant cho rằng hình ảnh không phải để ghi nhận thực tại, mà là ghi nhận niềm tin, là mắt xích của thế giới trong ý thức. Toàn bộ hướng nghiên cứu này khẳng định tính nội tại của nghệ thuật.

Trường phái cấu trúc chủ nghĩa có cội nguồn từ ngôn ngữ học Saussure[1], được đề cập trong trước tác của chủ nghĩa hình thức Nga với Jakobson, của Bakhtin, phát triển với trường phái ngữ học Praha và trở thành trào lưu ở Pháp từ những năm 60 với các tên tuổi như Claude Levi-Strauss, R. Barthes, Tz. Todorov... Nhà khoa học Thuỵ Sĩ F. de Sausure xem ngôn ngữ là một hệ thống và chỉ ra phương thức cấu trúc của hệ thống đó gồm quan hệ giữa

[1] Ferdinand de Saussure (1857– 1913) vốn là nhà ngữ học Thuỵ Sĩ, sinh thời ít trước tác và ít người biết. Sau khi Saussure qua đời, bài giảng của ông được hai người học trò Charles Bally và Albert Sechehaye, dựa vào vở ghi chép, chỉnh lí thành *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, xuất bản lần đầu năm 1916. Đến năm 1955, đã tái bản 5 lần, nhưng tại Pháp, không mấy người quan tâm. Ông được các nhà khoa học Nga R. Jakobson vận dụng đạt thành tựu về âm vị học. M. Bakhtin thì phê phán và đề xuất hướng nghiên cứu "siêu ngôn ngữ học", tức là nghiên cứu diễn ngôn. Năm 1963, nhân kỉ niệm 50 năm mất của ông, Benveniste đã ca ngợi ông như một nhà có tư tưởng cách mạng. Năm 1960, công trình của Claude Levi-Strauss *Tư duy và tính man dã* nổi tiếng làm cho thanh thế của chủ nghĩa cấu trúc lên cao. Nhưng đến tháng 10 năm 1966, năm Đại học Hopkins ở Hoa Kì tổ chức Hội thảo để tiếp cận chủ nghĩa cấu trúc, thì J. Derrida đọc bài báo *Cấu trúc, kí hiệu và trò chơi* đã đánh một đòn chí mạng vào học thuyết cấu trúc chủ nghĩa làm cho nó chuyển sang Hậu cấu trúc. Điều này chứng tỏ lí thuyết cấu trúc có phần thiếu căn cứ khoa học đầy đủ. Do chuộng mới, nhiều nhà khoa học chưa thấy được điểm mù của nó. (Xem *Chủ nghĩa cấu trúc*, trong sách *Từ then chốt trong lí luận văn học phương Tây*, NXB Dạy học và nghiên cứu ngoại ngữ, Bắc Kinh, 2006.)

trục kết hợp và trục lựa chọn (liên tưởng), quan hệ giữa biểu hiện bề mặt (lời nói) và cấu trúc bề sâu (ngôn ngữ), ông đặt ngôn ngữ trong một môn học lớn hơn là kí hiệu học, trong đó mỗi kí hiệu là sự thống nhất giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt theo nguyên tắc võ đoán, ý nghĩa biểu hiện qua đối lập của các kí hiệu, đối lập ngôn ngữ và lời nói, đối lập đồng đại và lịch đại. Tư tưởng cấu trúc của Saussure dấy lên trào lưu cấu trúc chủ nghĩa trong văn học. Thực ra, trong sách của Saussure không có từ "cấu trúc", chỉ có từ hệ thống. Từ cấu trúc có lẽ do Jakobson đưa ra vào năm 1929 khi còn ở Praha. Cấu trúc có nguồn gốc Latinh, "structum" nghĩa là trải qua tập họp và chỉnh lí, tạo thành một chỉnh thể có tổ chức. Nếu hệ thống (system) là cái toàn thể do các thực thể liên quan kết hợp với nhau mà thành thì cấu trúc chỉ là những quan hệ ổn định, bất biến ở trong đó, cấu trúc phụ thuộc vào hệ thống. Trong lí thuyết ngôn ngữ cấu trúc chỉ là các quan hệ bất biến để tạo thành giao tiếp. Thuật ngữ "chủ nghĩa cấu trúc" do Jakobson đặt ra vào năm 1929 tại Praha. Sau này Jean Piaget viết sách *Chủ nghĩa cấu trúc*, khẳng định cấu trúc có tính hệ thống, tính chuyển đổi và tính tự điều chỉnh. Từ nguyên lí ngôn ngữ là hệ thống của những khu biệt, người ta đi tìm hệ thống khu biệt của văn học. Từ nguyên lí cơ sở của ý nghĩa là khu biệt, người ta đi tìm hệ thống các đối lập để giải mã văn bản. Các phương pháp phân đoạn, đối lập, thay thế, lập mô hình được sử dụng phổ biến. Ngôn ngữ học Saussure đối lập phương thức nghiên cứu đồng đại với phương thức nghiên cứu thực chứng lịch đại của ngữ học thế kỉ XIX, dẫn đến sự từ chối quan điểm lịch sử, từ chối chủ thể, từ chối khoa học nhân văn truyền thống tạo thành một cuộc cách mạng về hệ hình trong khoa học xã hội và nhân văn. Tuy nhiên, trong nghiên cứu cụ thể, các nhà cấu trúc chủ nghĩa Praha kết hợp cấu trúc với quan điểm mĩ học, chủ trương chống tự động hoá, coi đó là cơ chế tự phát triển của văn học, quan tâm bối cảnh lịch sử[1]. Có thể do nhạy cảm khoa học, các nhà cấu trúc Pháp như Todorov, Greimas, Brémon... đều từ chối tên gọi chủ nghĩa cấu trúc, không gọi mình là nhà cấu trúc chủ nghĩa và thực tế nghiên cứu của họ chuyển dần sang hậu cấu trúc (mở).

[1] Xem *Lịch sử các thi pháp học.*

Đặc điểm chung của thi pháp học cấu trúc là dựa vào mô hình ngôn ngữ, đó không chỉ vì ngôn ngữ là cơ sở của khoa học nhân văn và khoa học xã hội, mà còn vì họ nhận thấy mọi nhận thức không tách rời với sự ràng buộc của ngôn ngữ. Sự nhấn mạnh tính hệ thống đòi hỏi xem văn bản là một hệ thống hoàn chỉnh, coi trọng phân tích hình thức là yếu tố có ý nghĩa then chốt. M.L. Gasparov nói: "Thi pháp học cấu trúc không phải là thi pháp của các yếu tố tách rời, mà là thi pháp về các quan hệ của các yếu tố tạo nên tác phẩm".

Thi pháp học cấu trúc chủ nghĩa về thơ ở Pháp qua công trình phân tích cấu trúc kí hiệu của Jakobson và Claude Levi-Strauss về bài thơ *Những con mèo* của Baudelaire đã không thành công, nhưng trong các tác phẩm phân tích bài thơ *Con quạ* của Allan Poe, hay bài thơ 14 chân số 129 của Shakespeare thì lại thành công. Ở Nga, công trình *Phân tích văn bản thơ* của Ju. Lotman cũng là một ví dụ thành công. Thành công hơn cả của chủ nghĩa cấu trúc là "Tự sự học" của G. Genette với một hệ thống các thuật ngữ dành để phân tích cấu trúc văn bản tự sự mà ngày nay đã trở thành một lĩnh vực nghiên cứu có hiệu quả như lĩnh vực thi pháp tiểu thuyết và nghệ thuật tự sự nói chung. Tự sự học là sự mở rộng của thi pháp học, thể hiện sự gắn kết của nó với tu từ học (Rhetorica), một bộ môn mà vào thời cổ đại đã phân biệt với thi pháp học. Hiện thời, tự sự học "kinh điển" đã chuyển sang tự sự học hậu kinh điển, một giai đoạn mới của thi pháp học tiểu thuyết và tự sự học[1].

Thi pháp tự sự học không phải thoát thai từ chủ nghĩa cấu trúc mà có cội nguồn từ thi pháp học tiểu thuyết Anh – Mĩ đầu thế kỉ. Trước thế kỉ XX, khái niệm văn học không bao gồm tiểu thuyết vì nó là văn xuôi, mọi bình luận về tiểu thuyết chỉ dựa vào chủ đề và nội dung chứ chưa quan tâm hình thức. Vấn đề là phải chứng minh hình thức nghệ thuật của thể loại

[1] Tự sự học là một nhánh mới của thi pháp học nảy sinh trên nền tảng của thi pháp học cấu trúc, có giá trị mở rộng chân trời nghiên cứu thể loại tự sự, đặc biệt là văn xuôi, tiểu thuyết. Tu từ học lại là sự tái sinh của một lĩnh vực nghiên cứu có từ thời cổ đại, vận dụng vào tiểu thuyết, nghiêng về nghiên cứu các yếu tố biểu cảm của diễn ngôn.

văn xuôi – tiểu thuyết, và thế là nghiên cứu hình thức tiểu thuyết bắt đầu. M. Schorer, năm 1947, đã phát biểu: "Bây giờ, người ta đã chứng minh, bàn về nội dung không phải là bàn về nghệ thuật, mà chỉ bàn về kinh nghiệm, chỉ khi bàn về cái nội dung đã được thực hiện tức là hình thức, cũng là tác phẩm nghệ thuật thì khi ấy mới là tiếng nói của nhà phê bình". Từ đó các vấn đề của tự sự như người trần thuật, điểm nhìn, hình thức không gian... đã được bàn rộng rãi, chúng gắn liền với sự ý thức về vai trò độc lập tự chủ của con người cá nhân (J. Watte). Tiếp theo là các lí luận từ tiểu thuyết đến tự sự học của các tác giả không chỉ là Anh – Mĩ: Percy Lubbock, E.M. Forste, J. Frank, N. Frye, W. Boothe, R. Scholes, R. Freedman, M. Bal, F. Kermode, G.Prince... (theo W. Martin, *Recent Theories of Narrative*).

Thi pháp học cấu trúc không tách rời với kí hiệu học. Bởi, nghệ thuật nguyên là tái hiện đời sống, trong khi tái hiện, nghệ thuật sử dụng các chất liệu đã được mã hoá (ngôn ngữ, hình ảnh con người, thiên nhiên, màu sắc, chi tiết đời sống...) rồi theo ý tưởng của mình mà tạo ra một cái được biểu đạt mang hình thức biểu đạt khác với đời sống. Như thế, văn học vừa là nghệ thuật ngôn từ lại vừa là khách thể kí hiệu tạo ra một cái biểu đạt mới. Văn học cũng là một hệ thống kí hiệu đặc thù. Đem nguyên lí kí hiệu học mà xét văn học nghệ thuật, bắt đầu với E. Cassirer (Đức) và Susanne Langer (Anh). Cassirer xem con người là động vật biết sử dụng kí hiệu và xem văn hoá, nghệ thuật, tôn giáo, ngôn ngữ, khoa học... đều là sản phẩm của hoạt động kí hiệu. Ông nói: "Nghệ thuật không mô phỏng thực tại, nhưng là sự phát hiện về thực tại". Ông nghiên cứu kí hiệu thần thoại. Langer nghiên cứu đặc trưng kí hiệu của nghệ thuật, phân biệt với các loại kí hiệu khác. Ju. Tynianov và Bakhtin cũng nghiên cứu kí hiệu học, nhưng Bakhtin quan tâm bản chất xã hội của kí hiệu mà chưa có định nghĩa kí hiệu rõ ràng. Tiếp theo, R. Jakobson vận dụng lí thuyết giao tiếp ngôn ngữ, chỉ ra sáu thành phần của hoạt động giao tiếp và khẳng định "tính văn học" tức là "tính tự chỉ" (self-reflexity) của kí hiệu văn học. Todorov nói rõ hơn: "Tính văn học" chính là cái năng lực của kí hiệu chỉ về phía bản thân nó chứ không phải chỉ ra vật khác". Trường phái kí hiệu học Tartu – Moskva, trào lưu phê bình mới

của Pháp, trường phái Đức làm cho kí hiệu học văn học phát triển rầm rộ. Việc vận dụng kí hiệu học làm cho khái niệm cấu trúc văn học mất đi tính khép kín, và đi theo chiều hướng hậu cấu trúc, bởi theo Ju. Lotman, nếu chủ nghĩa cấu trúc là nghiên cứu các quan hệ của các yếu tố thuộc văn bản văn học, thì cấu trúc ấy ngoài các quan hệ nội tại của văn bản, còn có các quan hệ ngoài văn bản nữa. Mỗi từ trong bài thơ không chỉ có quan hệ với các từ trong bài mà còn có quan hệ với từ đó trong tất cả các bài thơ (và không thơ) còn nhớ trong kí ức người đọc (*Bài giảng thi pháp học cấu trúc*). Thi pháp học cấu trúc của Lotman xây dựng trên nền tảng kí hiệu học, nêu ra cấu trúc nhiều tầng lớp, nhiều hệ thống mã của văn bản, đặt cấu trúc văn bản trong tổng thể văn hoá, cho phép nhìn nhận hoạt động chức năng của văn học một cách toàn diện, khoa học. Chẳng hạn từ "hoa hồng" trong một bài thơ, là một hình tượng cảm tính, nhưng nghĩa của nó là loài hoa có sắc, có hương, hay là biểu tượng của tình yêu, tình yêu trần thế hay tình yêu tinh thần kiểu Platon. Vấn đề phải đặt trong quan hệ với các từ khác. Rồi xem trong quan hệ ngoài văn bản. Biểu tượng ấy được cảm nhận vào thời trung đại khác với thời lãng mạn, khác với thời hiện đại, đều phải đặt trong ngữ cảnh hẹp hay rộng mà xác định. Trong trường phái Lotman có người nghiên cứu cấu trúc phát sinh của tác phẩm văn học như Jonkovski, có người nghiên cứu điểm nhìn trong kết cấu văn bản như Uspenski...

Phong trào kí hiệu học Pháp hiện đại rất sôi động, phần đông họ nghiên cứu theo hướng khám phá "tính văn học", khai thác ý nghĩa siêu ngôn từ của văn bản văn học. Mô hình phân tích văn bản của họ về cơ bản là mô hình kí hiệu. Chẳng hạn nguyên lí kí hiệu học của Roland Barthes hay ngữ nghĩa học cấu trúc của Greimas, phân tích ngữ nghĩa huyền thoại của Claude Levi-Strauss, phân tích tu từ của Genette, Todorov hay phân tích kí hiệu của hình thái ý thức văn hoá của J. Kristeva... Thi pháp học cấu trúc và kí hiệu học đã mở rộng phạm vi của thi pháp học, muốn biến nó thành khoa học, nhưng mặt khác, quy văn học vào thủ pháp, vào tính văn học, vào cái biểu đạt, mẫu gốc tập thể, vào diễn ngôn, liên văn bản... mở ra nhiều

khả năng để nghiên cứu tính nghệ thuật, đồng thời cũng làm cho nó lan sang lĩnh vực văn hoá.

Đáng chú ý là nghiên cứu kí hiệu học trong phong cách học. Phong cách học cũng là một bộ phận của thi pháp học, vì thế, ở đây xin nhắc đến các phong cách học cấu trúc – kí hiệu học trong trào lưu "Phê bình mới" ở Pháp những năm 60 – 70. Trước hết là dòng phong cách học cấu trúc phát sinh, nghiên cứu những sai lệch (deviasion) so với chuẩn mực ngôn ngữ, coi là dấu hiệu của lựa chọn, tái mã hoá làm thành phong cách riêng. Khái niệm này thực ra đã có trong khái niệm "lạ hoá" của Shklovski, nhưng được thực hiện chủ yếu bằng phương pháp thống kê tìm tần suất sử dụng. Sự "lệch chuẩn" biểu hiện ở tần suất cao của các từ cùng chủ đề, các "hình ảnh ám ảnh", các "từ ngữ chìa khoá" trong một hay nhiều văn bản của nhà văn là căn cứ phân tích phong cách. Phương pháp này có khi thiên về số lượng, có thể nhầm lẫn, vì thế phải bổ sung bằng phân tích chất lượng, chẳng hạn như các tác giả P. Guiraud, Ch. Bruneau, M. Parant... P. Guiraud xem tác phẩm là thế giới ngôn từ tự trị, sự "lệch chuẩn" làm nên "trường phong cách", dựa vào đó nhà nghiên cứu có thể kiến tạo lại ngôn ngữ của nhà văn. Chẳng hạn, trong 4000 từ của từ vựng trong tập *Hoa ác* của Baudelaire, P. Guiraud chia làm bốn trường từ vựng tạo thành thế giới của nhà thơ: Bầu trời, Địa ngục, Đất với đời sống hằng ngày và Ước vọng. Các trường này tạo thành mã khép kín để hiểu thế giới thơ. Hiển nhiên sự lệch chuẩn có thể là về từ vựng, về ngữ pháp, về ngữ âm, về ngữ nghĩa, về phương ngữ, về ngữ vực, về thời đại lịch sử và về cá tính, chỉ xét riêng từ vựng mới chỉ là một phần trong số đó. Vấn đề đặt ra là sau khi thống kê phát hiện từ chìa khoá rồi thì giải thích chúng theo phương hướng nào, dựa vào căn cứ nào để có được phong cách cá nhân. Các nhà phong cách Pháp chủ yếu khám phá nét độc đáo của bản thân các phương tiện ngôn ngữ, như J. Antoine đã phê bình, họ có phần hạn hẹp.

Phân tâm học đem lại cho nghiên cứu phong cách một đường lối giải thích sự thống nhất của phong cách. Ch. Mauron là đại diện nổi tiếng cho hướng nghiên cứu này đã giải thích các "hình tượng ám ảnh" chỉ từ phương diện

tâm lí vô thức. Ông giả thiết rằng nhà văn nào cũng có một "huyền thoại về cá nhân mình" gắn liền với cái tôi tiềm thức thể hiện trong văn bản. Ông dùng phương pháp "xếp chồng" các văn bản của một nhà văn lên nhau (tức là so sánh) để tìm ra mối liên hệ của các từ ngữ trong một màng lưới liên tưởng thể hiện thế giới của nhà văn (ví dụ Cái chết: tự sát – nấm mồ – cây cháy sém...; Trận đánh: máu – dông tố – mũ nồi...; Chiến thắng: thắng lợi, vinh quang – vàng – đỏ thắm – lấp lánh – ngày hội...). Phương pháp này có thể góp phần nghiên cứu hình tượng tác giả. C. Baudouin trong các công trình *Phân tâm học Victor Hugo*, *Sự thắng lợi của nhân vật anh hùng* hướng tới phân tích mối quan hệ giữa hình tượng nghệ thuật với các mặc cảm cá nhân và mặc cảm nguyên thuỷ của nhà văn, chẳng hạn mặc cảm thần thoại. Ông chỉ ra mặc cảm nguyên thuỷ và mặc cảm cá nhân chi phối sáng tác của Schiller, Shakespeare, L. Tolstoy, F. Dostoievski. Bản thân mặc cảm vô thức không phải là thi pháp, không phải cấu tứ, mà chỉ là nguyên tắc giải thích.

Trong tất cả những người vận dụng mẫu gốc vô thức để nghiên cứu văn học, chỉ riêng Frye xem đó như dấu hiệu của truyền thống và hình thức văn học, không tán thành việc đề cao thái quá vai trò của cá nhân đang được luật bản quyền bảo vệ. Theo ông, "thơ chỉ nảy sinh ra từ trong thơ khác, tiểu thuyết chỉ có thể nảy sinh từ tiểu thuyết khác. Văn học hình thành từ trong bản thân nó, chứ không phải bên ngoài nó. Hình thức văn học không thể hình thành bên ngoài văn học" (*Giải phẫu phê bình văn học*). Như thế, mẫu gốc góp phần nghiên cứu đặc trưng và truyền thống văn học. Frye cũng không tán thành xem tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa là đỉnh cao của tiểu thuyết. Theo ông, người ta có thể miêu tả hiện thực (thế giới kinh nghiệm) như nó vốn có, có thể miêu tả thực tại cao hơn, lí tưởng hơn, khi đó sẽ có tiểu thuyết truyền kì, lãng mạn, có thể miêu tả thực tại thấp hơn, khi đó có châm biếm, đả kích. Phương thức, phương tiện là cầu nối giữa thế giới kinh nghiệm với thế giới nghệ thuật. Tư tưởng đó khẳng định việc nghiên cứu hình thức văn học (thi pháp) không thể được thay thế bằng đối tượng khác, nếu muốn tìm biết văn học nghệ thuật là gì.

Thi pháp học lịch sử Nga bắt đầu với A. Veselovski, nhưng sang đầu thế kỉ, nó bị chủ nghĩa hình thức phủ định, sau đó chủ nghĩa hình thức Nga lại bị thi pháp học mácxít phủ định với nguyên tắc lịch sử và tính nhân quả xã hội. Thi pháp học mácxít Liên Xô tập trung nghiên cứu cội nguồn xã hội, lịch sử của văn học, mà các phạm trù trung tâm là hình tượng, tính cách, nhân vật, hoàn cảnh, chi tiết. Một mặt, chúng là yếu tố cấu tạo nên tác phẩm, mặt khác, chúng lại là sự phản ánh của xã hội. Văn bản, kí hiệu, giao tiếp, tiếp nhận là những phạm trù chưa hề được quan tâm xem xét thấu đáo. Từ sau 1960, thi pháp học Liên Xô phát triển đa dạng: thi pháp học cấu trúc của Lotman, thi pháp học văn hoá của Bakhtin, thi pháp học lịch sử. Thi pháp học lịch sử không chỉ nghiên cứu sự tiến hoá của hình thức mà còn nghiên cứu sự phát triển của khái niệm về văn học. Chẳng hạn, bộ sách *Lí luận văn học dưới cái nhìn lịch sử* ba tập của Viện Văn học thế giới mang tên Gorki đầu những năm 60. Bộ này hiện nay đang được biên soạn lại và đã ra mắt bạn đọc. Năm 1983, Khrapchenco, người cổ vũ và tổng kết thi pháp học lịch sử Liên Xô nhận định: "Thi pháp học lịch sử nghiên cứu sự tiến hoá của các phương thức, phương tiện chiếm lĩnh thế giới bằng hình tượng nghệ thuật, chức năng xã hội, thẩm mĩ của chúng, số phận lịch sử của các khám phá nghệ thuật". D.X. Likhachev, trong sách *Con người trong văn học Nga cổ, Thi pháp văn học Nga cổ,* miêu tả các hình thức và phong cách miêu tả con người, các phương tiện miêu tả nghệ thuật như không gian, thời gian nghệ thuật, các hình thức khái quát nghệ thuật, các công thức, nghi thức, biểu tượng... trong văn học Nga cổ. Đối với ông, thi pháp là phong cách, là các yếu tố và nguyên tắc của phong cách. M.M. Bakhtin, qua công trình *François Rabelais và văn hoá dân gian thời Phục hưng và trung đại, Những vấn đề thi pháp Dostoievski,* nghiên cứu ảnh huởng của văn hoá dân gian trung cổ hoặc các thể loại văn học cổ đại đối với hình thức tiểu thuyết của Rabelais, Dostoievski; nghiên cứu cấu trúc đối thoại của tiểu thuyết, cấu trúc không – thời gian, các hình thức không – thời gian, hình thức thời gian trong tiểu thuyết cổ đại, cận đại. Đặc biệt, ông quan tâm nghiên cứu ngôn từ tiểu thuyết. Ju. Lotman nghiên cứu không gian nghệ thuật trong tiểu thuyết Nga

thế kỉ XIX, trong tác phẩm của Gogol. Steblin-Kamenski, trong *Thi pháp học lịch sử*, chủ trương nghiên cứu "văn học"(tính văn học) trong quá trình lịch sử, từ nảy sinh quan niệm văn học, quan niệm tác giả, quan niệm hư cấu, thể loại. *Thi pháp học lịch sử* của nhóm tác giả S. Averinsev, M. Andreev, M. Gasparov, P. Grincer, A. Mikhailov nghiên cứu các thời đại văn học, các loại hình của ý thức nghệ thuật, có ý nghĩa to lớn đối với nghiên cứu loại hình các giai đoạn lịch sử văn học. Meletinski nghiên cứu thi pháp huyền thoại. G. Gachev nghiên cứu thi pháp sử thi Nga... Thi pháp học lịch sử cũng nghiên cứu các thi pháp trào lưu như *Thi pháp chủ nghĩa lãng mạn* của Ju. Mann, *Thi pháp chủ nghĩa hiện thực* của G. Fridlender...

Ở Nga hiện tại, thời hậu Xô viết, thi pháp học lí thuyết (lí luận văn học) được hồi sinh, tiếp tục phát triển trên cơ sở lí thuyết của các học giả Nga như Bakhtin, Lotman, Gasparov cùng các tác giả khác trên thế giới. Công trình *Thi pháp học lí thuyết* do N.D. Tamarchenco biên soạn đã tổng kết các vấn đề cơ bản của nó[1].

Ở Trung Quốc, bắt đầu từ thời kì mới, vượt qua lí luận giáo điều thời kì cách mạng văn hoá, lí luận văn học Trung Quốc có sự chuyển biến lớn, phát triển vượt bậc về quy mô và chất lượng. Từ quan niệm văn học phục vụ chính trị, họ chuyển sang nghiên cứu thẩm mĩ, tính chủ thể, kí hiệu, cấu trúc, tiếp nhận, giải thích học, hướng nội, hậu hiện đại... Các nhà nghiên cứu Trung Quốc phần lớn hiểu thi pháp học (dịch là "thi học") là lí luận văn học, nghiên cứu văn học, gọi toàn bộ lí luận văn học, nghiên cứu văn học là "thi học" (xem: *Toàn thế giới thi học đại từ điển*, 1993). Khái niệm thi học còn được hiểu theo nghĩa hẹp truyền thống: học vấn, tri thức về thơ ca. Rõ ràng, học vấn, tri thức về thơ rộng hơn nhiều phạm vi thi pháp học thể loại thơ. Theo nghĩa lí luận văn học đã có các thi học như: *Thi học mơ hồ, Thi học quá trình, Thi học hình tượng, Thi học hình tượng Trung Quốc, Thi học môi giới, Lí luận văn học Trung Quốc hiện đương đại và thi học phương Tây,*

[1] N.T. Tamarchenco, *Thi pháp học lí thuyết – Khái niệm và định nghĩa.* http://philologos.narod.ru/index.html.

Lí luận văn học Trung Quốc và thi học phương Tây, Thi học triết học phương Tây thế kỉ XX... Theo nghĩa là học vấn về thơ, có: *Thi học Trung Quốc* (Diệp Vi Liêm), *Gặp gỡ thi học Trung Quốc và phương Tây* (về thơ chủ nghĩa hiện đại), *Tinh thần thi học Trung Quốc, Giải thích hiện đại về thi học cổ điển, Quan niệm cơ bản của thi học Trung Quốc, Giải thích học thi học cổ đại Trung Quốc, Nguyên lí thi học, Thi học Lý Bạch và Đỗ Phủ*... Nhìn chung, nhiều sách mang tên "thi học" chẳng khác gì với những sách mang nhan đề lí luận văn học, về nội dung và phương pháp không tập trung vào những vấn đề đối tượng và phương pháp tạo thành một lĩnh vực nghiên cứu đặc thù như đã nêu ở phần định nghĩa bộ môn ở trên.

Tóm lại, cuộc chuyển biến thứ nhất đã xây dựng nên một nền thi pháp học hiện đại khoa học, phong phú, đa dạng, có hiệu quả.

4. Cuộc chuyển biến thứ hai của nghiên cứu văn học đang diễn ra và chưa có hồi kết. Đó là chuyển biến từ ngôn ngữ học sang thi pháp học văn hoá – nghiên cứu văn hoá (cultural studies). Cuộc chuyển biến này có ý kiến cho rằng bắt đầu từ những năm 50 – 60 thế kỉ XX với khuynh hướng nghiên cứu văn hoá đại chúng ở các nước Anh – Mĩ. Nghiên cứu văn hoá ở phương Tây được chú ý bắt đầu từ khát vọng vượt qua tính hạn chế của nghiên cứu văn học truyền thống: chỉ chú ý văn học tinh hoa, bỏ qua văn hoá đại chúng; chỉ quan tâm cấu trúc, tính nội tại, coi nhẹ giá trị xã hội, lịch sử; chỉ chú ý thẩm mĩ, không quan tâm đến giá trị tiêu dùng. "Văn hoá đại chúng" bao gồm: báo, tạp chí, quảng cáo, điện ảnh, truyền hình, ca khúc thịnh hành, mode, văn học thông tục (gồm truyện kinh dị, tình yêu, cao bồi, truyện viễn tưởng...), nhiếp ảnh, văn học phụ nữ... là những "văn bản" thể hiện quyền lực trong lĩnh vực công cộng, chi phối ý thức xã hội, không thể bỏ qua. Các học giả như R. Hoggart, S. Hall đã khẳng định văn học là bộ phận của văn hoá. Có ý kiến xem nghiên cứu văn hoá là khuynh hướng nảy sinh sau khi các đại tự sự về văn học bị hoài nghi: văn học đã chết, tác giả đã chết, nghiên cứu văn học, thi pháp học đã chết... Văn học là bất cứ tác phẩm nào mà xã hội thời đó coi là văn học (Jonathan Culler). Hoạ sĩ Duchamp đã đem cái bệ tiểu tiện triển lãm trong viện bảo tàng như là tác phẩm nghệ thuật thì nó là

nghệ thuật, đem nàng *Mona Lisa* của Leonard da Vinci vẽ thêm râu, biến thành người đàn ông có râu thì là tác phẩm hội hoạ. Nghệ thuật biến thành một trò chơi. Lịch sử chỉ ghi lại qua văn bản, nhưng không có văn bản nào thể hiện được đầy đủ, khách quan lịch sử, do đó, người ta chỉ có thể diễn giải về lịch sử, còn lịch sử đích thực thì vắng mặt, mâu thuẫn đó đã làm nảy sinh chủ nghĩa tân lịch sử của Stephen Jay Greenblatt và ông này khởi xướng hướng nghiên cứu "Thi pháp học văn hoá", hướng tới một sự diễn giải xoá bỏ giới hạn của các chuyên ngành khoa học. "Thi pháp học văn hoá" (cultural poetics) là thuật ngữ do Greenblatt mượn của nhà văn hoá học Clifford Greetz. Hai chữ "văn hoá" nhằm chỉ nghiên cứu các sáng tác tập thể và quy luật của chúng, bắt đầu từ niềm tin, có giá trị thẩm mĩ, trở thành giá trị tiêu dùng. Hai chữ "thi pháp" nhấn mạnh đến giá trị thẩm mĩ, nghệ thuật, và hình thức thể hiện "văn bản" của chúng, theo nghĩa rộng. Văn hoá là ý nghĩa được sản sinh, truyền đạt và tiếp nhận. Văn hoá có tính chất ức chế, khống chế và cơ động, di động, nó thể hiện trong hoạt động giao dịch trong đời sống. Thi pháp học văn hoá là khuynh hướng diễn giải các văn bản văn hoá, khám phá ý nghĩa tiềm tại của chúng trong hoạt động giao dịch. Nhà mácxít Mĩ Fredric Jameson xây dựng quan niệm thi pháp học văn hoá theo quan điểm chủ nghĩa Mác. Theo đó, văn học được diễn giải theo các phạm trù: lịch sử, ý thức hệ, ngụ ngôn, diễn giải. Dựa vào quan điểm thi pháp học văn hoá, nhiều người chủ trương mở rộng biên giới của thi pháp học, lí luận văn học, nghiên cứu các hiện tượng phi văn học, ngoài văn học. Một số người nói thi pháp học đang đứng trước nguy cơ đánh mất hoặc đổi thay đối tượng của mình như cuối thế kỉ trước.

Nghiên cứu văn hoá nếu nhìn sâu hơn sẽ thấy đã có từ lâu, bởi từ xưa đến nay, văn học và văn hoá có mối quan hệ không thể tách rời, đặc biệt đã manh nha bắt đầu từ trong lòng cuộc chuyển biến thứ nhất. Khi nghiên cứu kí hiệu học, mẫu gốc, các tác giả đã đồng thời nghiên cứu văn học trong hệ thống văn hoá (E. Cassirer, N. Frye, R. Barthes, H. White, M. Bakhtin, Ju. Lotman...). Bakhtin đã nghiên cứu tiểu thuyết của Rabelais trong chỉnh thể văn hoá, từ các phạm trù văn hoá trung đại và phục hưng, nghiên cứu

nguyên tắc đối thoại và phức điệu trong văn học như một vấn đề văn hoá. Frye nghiên cứu mẫu gốc huyền thoại và quan niệm tổng thể văn học. H. White với chủ nghĩa tân lịch sử, E. Miner so sánh thể loại văn học theo quan điểm văn hoá[1]. Lotman nghiên cứu kí hiệu quyển như một hiện tượng văn hoá, văn bản văn hoá, mã văn hoá và giao tiếp văn hoá... Nhiều nhà lí luận Xô viết khác cũng nghiên cứu văn học theo quan điểm văn hoá. M.S. Kagan đặt văn học trong hệ thống văn hoá, Ju. Borev nghiên cứu văn hoá nghệ thuật. Nếu hiểu nghiên cứu văn hoá là nhìn văn học dưới góc nhìn văn hoá, phát hiện mối quan hệ đa chiều với văn hoá thì đó là sự phát triển logic của thi pháp học từ thế kỉ XX đến nay.

Nghiên cứu văn học Việt Nam từ đầu thế kỉ XX cũng đã có cái nhìn văn hoá. Nghiên cứu thi pháp cũng chính là nghiên cứu văn hoá nghệ thuật. Nghiên cứu văn hoá hiện nay mang một nội dung khác hơn, nó hướng tới các hiện tượng văn hoá trong đời sống hiện tại, nhưng điều đó không phải là phủ nhận nghiên cứu văn hoá truyền thống. Giải cấu trúc văn học chỉ là cách hiểu văn học trong sự đa dạng chứ không phủ nhận văn học, bởi giải cấu trúc buộc phải dựa vào cấu trúc mới có thể tồn tại. Cũng vậy, sự hoài nghi đại tự sự tự nó cũng không thể trở thành đại tự sự mới, bởi như thế thì mâu thuẫn với chính lí thuyết kinh điển của hậu hiện đại. Do đó sự phủ định cấu trúc, trung tâm, cũng như hoài nghi đại tự sự không bao giờ có thể trở thành tuyệt đối. Thêm nữa, giải cấu trúc, hậu hiện đại tuy có tham vọng "lật đổ" các lí thuyết trước đó, thì bản thân nó cũng vẫn chỉ là một trong các lí thuyết sinh sau mà thôi, chứ không phải là lí thuyết duy nhất đúng trong thời đại đa nguyên đối thoại về tri thức. Văn học đại chúng có thể có vị trí phổ biến trong đời sống, nhưng chắc chắn khó có thể thủ tiêu văn học tinh hoa, bởi văn học đại chúng không phải là tất cả văn học. Như thế, khái niệm văn học mở rộng bao quát hơn và nội dung thi pháp học cũng mở rộng theo, dù cho thi pháp học văn hoá có thể được áp dụng phổ biến.

---

[1] Xem thêm, trong sách *Thi học văn hoá: lí luận và thực tiễn*, của Tưởng Thuật Trác, NXB Nhân dân văn học, 2005 có tổng thuật các khuynh hướng nghiên cứu thi pháp học văn hoá.

Văn học hậu hiện đại cũng chỉ là một khuynh hướng văn học, không phải là duy nhất, và nó cũng có thi pháp của mình. Theo Linda Hutcheon, trong *Thi pháp hậu hiện đại* của bà, phạm trù cơ bản là sự hoang tưởng, giễu nhại, trò chơi...

Toàn cảnh thi pháp học cho thấy nghiên cứu toàn bộ các phương diện, thành phần cấu tạo, ngôn ngữ văn học, từ nội dung hạn hẹp đã mở rộng dần, nảy sinh những chi nhánh mới dưới các tên gọi khác nhau với các cách tiếp cận khác nhau vẫn đang tiếp diễn, mở rộng.

5. Nhìn qua bức tranh toàn cảnh khái quát trên đây có thể thấy thi pháp học ở Việt Nam có cội nguồn từ thi pháp học hiện đại trên thế giới. Có khuynh hướng phong cách học ngôn ngữ, có khuynh hướng kí hiệu học, có khuynh hướng phân tâm học, có khuynh hướng thi pháp học xã hội, có hướng thi pháp học lịch sử, văn hoá.

Trong khoảng từ những năm 1960 đến 1975, ở miền Bắc, nghiên cứu văn học đi theo thi pháp xã hội học, thể hiện ở chủ nghĩa hiện thực với các phạm trù thể hiện mối quan hệ văn học với hiện thực, ý thức hệ... Trong thời gian đó, ở miền Nam, các quan niệm nghiên cứu, phê bình văn học hiện đại mới được giới thiệu, tiếp nhận. Phần lớn, nghiên cứu văn học vẫn theo lối "phê bình giáo khoa" cũ, lẻ tẻ có một số nhà nghiên cứu văn học bắt tay nghiên cứu thi pháp theo lí thuyết hiện đại. Nguyễn Văn Trung đối lập phê bình cũ với phê bình mới thực chất là nêu vấn đề phê bình văn học theo thi pháp học, mặc dù, ông không dùng thuật ngữ thi pháp hay thi học. Lê Tuyên nghiên cứu thời gian hiện sinh, Bùi Hữu Sủng nghiên cứu thời gian huyền thoại, Trần Ngọc Ninh nghiên cứu cơ cấu (cấu trúc) với ý nghĩa, và còn có thể kể thêm một số tác giả khác nữa[1].

Sau năm 1975, nghiên cứu văn học trong cả nước có một thời gian trì trệ, giáo điều, đến những năm 80 bắt đầu có sự đổi mới. Nhiều thi pháp học

---

[1] Trần Hoài Anh trong sách *Lí luận phê bình văn học ở đô thị miền Nam 1954 – 1975* tổng kết có ba khuynh hướng lí luận phê bình: phê bình giáo khoa, phê bình hiện sinh, phê bình chịu ảnh hưởng chủ nghĩa Mác, không thấy nhắc đến phê bình thi pháp học.

được du nhập với các khuynh hướng ngôn ngữ học, kí hiệu học, cấu trúc luận, phân tâm học, phong cách học, thi pháp học lịch sử, tự sự học... Các công trình của Phan Ngọc, Nguyễn Phan Cảnh, Trần Đình Sử, Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Xuân Kính, Đỗ Lai Thuý... xuất hiện, được coi như là hiện tượng mới của nghiên cứu văn học. Hoàng Trinh vận dụng kí hiệu học khẳng định văn bản là cơ chế tạo nghĩa. Phan Ngọc nghiên cứu phong cách theo cơ chế lựa chọn, lệch chuẩn. Đỗ Đức Hiểu phê bình phong cách học trên cơ sở phát hiện từ chìa khoá, hình tượng ám ảnh, "xếp chồng văn bản", "làm nổ tung văn bản". Cả hai ông chủ yếu dựa vào lí thuyết của phong cách học Pháp, nhưng Phan Ngọc thiên về cấu trúc, chú ý thao tác luận khách quan, còn Đỗ Đức Hiểu từ ngôn từ, văn bản, bên cạnh một số bài phát hiện thi pháp có tính khách quan, nhiều bài khác gần với lối phê bình ấn tượng, nặng về cảm thụ chủ quan. Nguyễn Phan Cảnh giải thích đặc trưng thơ bằng cơ chế ngôn ngữ. Đỗ Lai Thuý cũng đi theo hướng khám phá đặc trưng ngôn từ, phát hiện quan niệm, giải thích từ nền tảng văn hoá trên cơ sở phân tâm học. Nhìn chung khuynh hướng thi pháp học tuy thoạt đầu có ngỡ ngàng, nhưng đã gây được ảnh hưởng trong xã hội, nhất là trong các trường đại học và tạo thành một khuynh hướng nghiên cứu nổi bật trong nghiên cứu phê bình văn học suốt những năm 80 cho đến nay. Thi pháp học mang lại nhiều thuật ngữ và khái niệm mới trong nghiên cứu văn học. Thuật ngữ thi pháp, quan niệm nghệ thuật về con người và nhiều khái niệm hình thức văn học đã đi vào phê bình một cách phổ biến, có tác dụng làm mới bộ công cụ phê bình văn học. Nhưng quan trọng hơn, thi pháp học đem lại cách tiếp cận mới, phương pháp mới nghiêng về tính nội tại. Nó tuy là nghiên cứu phương diện nội tại, song không tách rời hiện thực, lịch sử, bởi đó vẫn là căn cứ để giải thích mọi sự biến đổi văn học. Đó là một hiện tượng chưa từng có trong phê bình, lí luận văn học Việt Nam trước những năm 80[1]. Hàng loạt

[1] Trước 1945, thuật ngữ "thi pháp" đã xuất hiện trong sách *Việt Nam văn học sử yếu* của Dương Quảng Hàm nhưng với nội dung luật thơ, không có nội dung văn học, triết mĩ và mở rộng ra nhiều loại hình nghệ thuật cũng như thể loại văn học như hiện nay.

công trình nghiên cứu văn học có vận dụng thi pháp học ra đời[1]. Trong số đó có không ít công trình có giá trị, có sức thuyết phục cao, mở ra triển vọng mới. Nhưng trong số đó cũng có một số không ít nghiên cứu theo hướng thi pháp học mà chưa thực sự hiểu thi pháp học. Đó cũng là một chuyện thường tình khi có một hướng nghiên cứu có sức hấp dẫn, bởi có tư tưởng, lí luận nào, kể cả triết học, dù nổi tiếng đến đâu mà không bị hiểu lầm, bị đọc nhầm trong quá trình văn học.

Về phần mình, chúng tôi bắt đầu nghiên cứu thi pháp học từ những năm 70 thế kỉ trước, bảo vệ luận án tại Kiev về thời gian nghệ thuật tháng 11/1980, công bố bài viết về thời gian nghệ thuật trong *Truyện Kiều* trên tạp chí Văn học, số 5/1981. Năm sau, công bố bài *Cái nhìn nghệ thuật của Nguyễn Du trong "Truyện Kiều"*, số 2/1982, tạp chí Văn học. Từ năm 1981, đã bắt đầu dạy chuyên đề thi pháp học cho sinh viên năm thứ tư, Đại học Sư phạm Hà Nội. Chúng tôi xây dựng mô hình lí thuyết thi pháp học từ các ý tưởng khoa học của các nhà lí luận Nga, đặc biệt là của M. Bakhtin. Trong *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*, M. Bakhtin xây dựng mô hình lí thuyết thi pháp của ông bắt đầu từ quan niệm nhân vật như một ý thức độc lập làm nền tảng cho cấu trúc phức điệu; tiếp đến xem xét thế giới của nhân vật với không gian, thời gian, mà không gian chiếm ưu thế hơn thời gian, đặc trưng cốt truyện, thể loại, đặc điểm ngôn ngữ. Các yếu tố của cấu trúc nghệ thuật

---

[1] Công trình *Lược sử thi pháp học Việt Nam* của TS. Phạm Ngọc Hiển cung cấp thêm những thông tin quý báu, như cuối thế kỉ XIX, Việt Nam đã có cuốn *Thi pháp nhập môn – Traité de versification Annamite* của Thế Tải Trương Minh Ký, nhà in CommercialeRey, Sài Gòn, 1898; năm 1932, ở Bến Tre xuất bản cuốn *Thi pháp diễn giải* của Huỳnh Khắc Thuận, chỉ phép tắc làm thơ, truyện, ngâm, phú. Ở miền Nam, trước 1975, trên các tạp chí đã có những công trình giới thiệu thuyết cấu trúc(cơ cấu), như của Trần Thái Đỉnh, Nguyễn Văn Trung, Trần Thiện Đạo, Huỳnh Phan Anh, đặc biệt có các cuốn *Thi pháp* và *Phép làm thơ* của tác giả Diên Hương, tác phẩm của Vũ Văn Thanh, Minh Huy, Bằng Giang, giới thiệu thi pháp Anh có Đỗ Khánh Hoan... Người ta chưa quen dùng từ thi pháp theo nghĩa hiện đại nhưng tinh thần thi pháp đã thấm nhuần trong giới nghiên cứu. Nếu cần nêu tên các tác giả đã nghiên cứu thi pháp học, có thể tham khảo thêm bài báo của chúng tôi: *Thi pháp học hiện đại trong nghiên cứu Văn học ở Việt Nam thế kỉ XX*, Tạp chí Nghiên cứu Văn học, số 2, tháng 2, năm 2009, trong đó đã kể tên nhiều thế hệ, nhiều khuynh hướng.

Nguồn: http://phebinhvanhoc.com.vn/?p=2015.

đều phụ thuộc vào quan niệm con người. Ngôn ngữ của Dostoievski đều phụ thuộc vào đặc điểm của con người trong ấy. Mô hình của Bakhtin ở đây thích hợp trước hết đối với tiểu thuyết phức điệu của Dostoievski. Chúng tôi đã rút ra và phổ quát hoá mô hình đó để có thể vận dụng vào thế giới nghệ thuật thuộc các thể loại văn học khác như thơ trữ tình, một thể loại mà Bakhtin không mấy hứng thú. Mô hình của chúng tôi bao gồm: quan niệm nghệ thuật về con người, không gian, thời gian nghệ thuật, hình tượng tác giả, tình tiết, kết cấu, trần thuật, ngôn ngữ thể hiện. Trong *Thi pháp "Truyện Kiều"* đã có tự sự học, trong *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam* đã có các bình diện của thi pháp văn học một giai đoạn. Các yếu tố của mô hình lí thuyết tương tự như thế có thể tìm thấy trong *Thi pháp văn học Nga cổ* và *Con người trong văn học Nga cổ, Thế giới bên trong của tác phẩm văn học* của Likhachev. Các học giả của Viện Văn học thế giới mang tên Gorki như Ju. Borev cũng thường xem xét thế giới nghệ thuật trong tương quan với quan niệm nghệ thuật. Nhưng một mô hình như thế không hề có sẵn trong sách nào ở Liên Xô, ngay cả trong sách thi pháp của Bakhtin. Đó là mô hình được đúc kết nhằm phản ánh chỉnh thể nội tại của các thế giới nghệ thuật do nghệ sĩ sáng tạo ra mà người ta chỉ có thể khám phá từ bên trong văn bản. Mô hình này cũng có thể vận dụng vào nghiên cứu thể loại văn học, bởi thể loại văn học là một kiểu thế giới nghệ thuật. Điểm đặc biệt là mô hình lí thuyết này có tính mềm dẻo, nó có thể bao hàm vào bản thân nó những bình diện của phong cách học, tự sự học, tu từ học, kí hiệu học, ngữ học. Theo quan niệm của mô hình này, thế giới nghệ thuật chỉ có thể được quy nạp, khái quát từ cái nền ngôn từ của văn bản, xuất phát từ những biểu hiện của ngôn từ mà rút ra.

Mô hình lí thuyết có tính chất định hướng nghiên cứu, còn đặc điểm thi pháp cụ thể (tác phẩm, tác giả, thể loại...) thì phải miêu tả, đúc kết từ văn bản nghệ thuật, chứ không hề có sẵn. Mô hình lí thuyết ấy có thể và cần thay đổi gia giảm tuỳ theo đối tượng nghiên cứu cụ thể như tác phẩm, thể loại... Tính quan niệm là yếu tố chi phối tất cả mọi yếu tố của văn bản: nhân vật, không thời gian, sự kiện, điểm nhìn, ngôn ngữ. Mô hình này đã khẳng định

tính độc lập của thế giới nghệ thuật, phế bỏ mô hình xem hình tượng nghệ thuật là hình ảnh tương đồng với hiện thực của lí thuyết phản ánh thịnh hành, khẳng định cá tính và tính tích cực của chủ thể nghệ sĩ. Mô hình này như mọi mô hình khác cũng chỉ là một trong các mô hình có thể có dùng để miêu tả thế giới nghệ thuật, tìm ra quy luật nội tại của chúng. Nghiên cứu thi pháp, như Todorov đã nhận xét, không nhằm để bình giảng, giảng văn, phát hiện ý nghĩa biểu đạt của một tác phẩm, mà nhằm khám phá quy tắc ngôn ngữ nghệ thuật của tác phẩm, tìm thấy tính độc đáo, không lặp lại của ngôn ngữ ấy, cùng những giới hạn biểu hiện, chiếm lĩnh đời sống của nó. Chừng nào còn có thế giới nghệ thuật thì chừng ấy vẫn còn có khả năng vận dụng mô hình thi pháp học này để khám phá ra ra tính độc đáo của nó. Dĩ nhiên, nó cần được hiểu đúng và đồng thời cập nhật nhiều khái niệm mới mà ngành nghiên cứu văn học mang lại để việc miêu tả thế giới nghệ thuật được hữu hiệu hơn.

Các thi pháp học trên thế giới trong thế kỉ XX rất phong phú, đa dạng và thi pháp học nào cũng có giới hạn sử dụng của nó. Thế giới không có thi pháp học nào vạn năng, bất biến. Chỉ cần biết vận dụng, kết hợp và biến đổi thích đáng, vượt qua hữu hạn, phù hợp đối tượng thì đều có thể có phát hiện bổ ích trong nghiên cứu văn học.

VỀ SỰ PHÂN BIỆT THI PHÁP HỌC VÀ LÍ LUẬN VĂN HỌC

1. Nêu vấn đề phân biệt và xác lập quan hệ giữa thi pháp học với lí luận văn học trong thời đại ngày nay đối với một số người là việc làm có vẻ ngược đời. Bởi thời đại nay, theo một số quan niệm nào đó là thời đại "giải cấu trúc", hoài nghi đại tự sự, không còn chủ quan, khách quan, nội dung, hình thức, thời đại tháo tung mọi ranh giới, xoá nhoà mọi đường biên, thời đại của xuyên môn, liên ngành, liên văn bản. Bản thân ranh giới của văn học cũng thay đổi, tính văn học bị lung lay, đặc trưng văn học bị biến động, ranh giới của lí luận văn học, do đó, cũng đang bị mở rộng, dịch chuyển. Có ý kiến nêu có thể không cần "lí luận văn học" nữa, chỉ cần "lí luận" (lí thuyết khoa học nhân văn) nói chung là đủ. Ấy vậy mà nêu vấn đề phân biệt nhằm tạo các ranh giới, phân môn biệt loại có vẻ như đi ngược trào lưu. Theo tôi hiểu hai hướng đó không hề mâu thuẫn nhau, bởi giải cấu trúc là một lối tư duy mới, nhưng không có nghĩa là thủ tiêu cấu trúc mà chỉ là thay đổi quan niệm về cấu trúc. Nếu chỉ giản đơn là thủ tiêu cấu trúc thì sẽ thủ tiêu luôn Saussure, Jakobson, Lotman và bao nhiêu nhà cấu trúc chủ nghĩa khác nữa. Lúc đó thì sẽ không còn gì, không có cả văn hoá, bởi vì văn hoá suy cho cùng cũng là cấu trúc, là trật tự của con người để vượt qua cái hỗn độn, hỗn mang, là cái đối với con người là vô cấu trúc. Trong suốt quá trình văn hoá, con người không ngừng tạo ra cấu trúc rồi phá bỏ cấu trúc cũ, đổi thay cấu trúc, nói cách khác là giải cấu trúc và tái cấu trúc luôn song hành với nhau để thích ứng với quan niệm trật tự mới. Lí luận văn học, thi pháp học cũng như vậy.

2. Thực tế hiện nay, trong nhiều công trình khoa học trên thế giới, thuật ngữ thi pháp học và lí luận văn học đang có một quá trình tách nhập rất phức tạp. Sự phân biệt, xâm nhập ấy thể hiện ở mấy biểu hiện sau.

2.1. Từ nửa đầu thế kỉ XX, khi thi pháp học ở Nga đang phát triển rầm rộ, thì một số công trình của các học giả nổi tiếng có những cái nhan đề rất đáng chú ý. Ví dụ, sách của B. Tomashevski đặt tên *Lí luận văn học, Thi pháp học* (1925 – 1931). Sách của viện sĩ V. Girmunski: *Lí luận văn học, phong cách học, thi pháp học,* (1977, tái bản). Sách của viện sĩ V. Vinogradov: *Phong cách học, lí thuyết ngôn từ thi ca, thi pháp học* (1963). Trong sách của Tomashevski, thi pháp học lí thuyết tức là lí luận văn học. Cuốn sách có ba chương: phong cách học, thi luật học và chủ đề học. Sách của Girmunski là thi pháp học, thi pháp học lí thuyết và thi pháp học văn học. Sách của Vinogradov là lí thuyết. Với các nhan đề ấy, người ta hiểu rằng, thi pháp học, lí luận văn học, phong cách học tuy có quan hệ mật thiết với nhau nhưng phân biệt nhau đến mức người ta không thể nhập chung chúng làm một, nhưng mặt khác cũng không tách bạch chúng. Theo quan niệm chung lúc ấy, lí luận văn học là các khái niệm, phạm trù về văn học, thi pháp là bộ phận lí luận văn học nghiên cứu phương thức cấu thành tác phẩm văn học. Tu từ học nghiên cứu phương thức cấu thành của tác phẩm ngôn từ phi nghệ thuật. Mặt khác, người ta cũng chưa có ý hướng thống nhất chúng vào một bộ môn thống nhất hay duy nhất. Có thể là do ảnh hưởng của truyền thống phân biệt thi pháp học và tu từ học có từ thời cổ đại.

2.2. Sau năm 1931, cuốn sách *Lí luận văn học, thi pháp học* của Tomashevski bị cấm, không tái bản lại, chấm dứt hướng nghiên cứu thi pháp học lí thuyết. Từ những năm 40 – 80 ở Liên Xô, các bộ lí luận văn học chỉ là lí luận văn học, không có vấn đề thi pháp học lí thuyết. Năm 1960, với bộ *Lí luận văn học – những vấn đề cơ bản dưới ánh sáng của quan điểm lịch sử,* được coi là sự tái xuất của thi pháp học, nhưng chỉ ở dưới dạng lí thuyết – lịch sử. Do chỉ được phát triển lí luận văn học xã hội học, không được phát triển thi pháp học lí thuyết theo các hệ hình khác, ngoài xã hội học, ở Liên Xô đặc biệt phát triển thi pháp văn học (*Thi pháp văn học Nga cổ* của D. Likhachov, *Thi pháp văn học Byzantine trung đại thượng kì* của S. Averinsev, *Thi pháp chủ nghĩa lãng mạn* của Ju. Mann, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* của M. Bakhtin, *Thi pháp Pushkin* của Sergei Bocharov, *Thi pháp Gogol* của

Ju. Mann, *Thi pháp Chekhov* của A. Chudakov, *Thi pháp của A. Zoshenco* của Marieta Chudakova, *Thi pháp của Gogol* của Mashinski...). Ở phương Tây, thi pháp văn học cũng phát triển với nhiều hệ hình khác nhau như của G. Poulet, Ch. Mauron, P. Guiraud, Spitzer, R. Barthes...

Sang nửa cuối thế kỉ XX ở Nga, Khrapchenco trong bài *Thi pháp học, phong cách học, lí luận văn học,* đề nghị sáp nhập phong cách học (tu từ học) vào thi pháp học văn học, đồng thời phân biệt thi pháp học với lí luận văn học (1976). Một số tác giả khác như M. Poliakov (1975) hoà nhập tu từ học vào thi pháp học. M. Bakhtin, trong sách *Những vấn đề thi pháp của Dostoievski* (1963), đã thống nhất tu từ học, phong cách học vào thi pháp học văn học, nghĩa là trong thi pháp học đã bao hàm hai môn khoa học kia.

Sau khi Liên Xô tan rã, các sách của Khalizev, Tamarchenco khôi phục vị trí của thi pháp học lí thuyết, xem thi pháp học lí thuyết là một nội dung của lí luận văn học, hoặc nội dung chính của lí luận văn học. Phần thi pháp học nằm trong sách lí luận văn học.

2.3. Đến cuối thế kỉ XX, ở Nga sau khi nhà nước Xô viết sụp đổ, khuynh hướng thi pháp lí thuyết nổi lên. Công trình của Tamarchenco, Khalizev, Tiupa xem thi pháp học là bộ phận của lí luận văn học. Trên thế giới, với xu hướng tư tưởng hoài nghi đại tự sự, phá bỏ mọi giới hạn, nổi lên xu hướng đồng nhất thi pháp học với lí luận văn học làm một. Điều này thể hiện tập trung ở cuốn *Lịch sử các thi pháp học* của nhóm tác giả J. Bessiere, E. Kushner, R. Mortier, J. Weiberrger (Presses Universitaires France, 1997) và cuốn *Từ điển thi pháp học toàn thế giới* (1993), do Nhạc Đại Vân chủ biên. Ở Trung Quốc, từ "thi học" có nghĩa là cái học về thi ca (hoặc văn học), do đó, nó bị đồng nhất hoàn toàn vào lí luận văn học. Trong các nghiên cứu của nhiều học giả Trung Quốc, có thể nhìn thấy rất nhiều công trình mang tên thi pháp (thi học): *Thi học văn hoá, lí luận và thực tiễn, Thi học văn hoá, Thi pháp truyền thông, Thi pháp quá trình, Thi pháp siêu văn bản* (hypertext), *Thi pháp mơ hồ, Thi pháp hình tượng, Thi pháp giới tính, Nguyên lí thi pháp, Nghiên cứu so sánh thi pháp Trung Quốc và phương Tây, Thi pháp Đỗ Phủ, Lý Bạch...*

3. Vấn đề đầu tiên là thử tìm cái logic nào đã dẫn đến những sự thay đổi đó? Chúng tôi xin nếu mấy nhận xét sau đây.

Thoạt đầu, từ phương Tây xa xưa, thi pháp học lí thuyết xuất hiện trong công trình của Aristote với hàm nghĩa mới, xác định so với thời cổ đại (xem T.A. Miller *Aristote và văn học Hi Lạp cổ đại*), nhưng bản thân tác giả không định nghĩa và người sau dựa vào tác phẩm mà giải thích khác nhau. Từ cổ đại cho đến hết thời Phục hưng, nó được mở rộng và có lúc thu hẹp. Theo khảo chứng của R. Wellek trong sách *Các khái niệm về phê bình văn học*, đến thế kỉ XVII, thuật ngữ thi pháp bị thuật ngữ phê bình văn học (ở Pháp) với nội hàm là nghiên cứu văn học lấn át. Đến thế kỉ XVIII, ở Đức, xuất hiện "nghiên cứu nghệ thuật" và nghiên cứu nghệ thuật lấn át thuật ngữ thi pháp học. Đến cuối thế kỉ XIX, với phương pháp thực chứng, "nghiên cứu văn học" thực chứng thay thế thi pháp học. Rõ ràng, thi pháp học do có nội hàm hẹp, đã bị lí luận văn học, có nội hàm rộng hơn là nghiên cứu văn học thay thế.

Đến cuối thế kỉ XIX, thi pháp học tái xuất với công trình của A. Veselovski, khẳng định phạm vi nội dung riêng của mình. Cuốn sách của ông có ba chương: Thi pháp cốt truyện, Phép song hành, Tính ngữ, đều mang nội dung thi pháp học cổ xưa. Đầu thế kỉ XX cho đến nay, với sự mở rộng của các ngành nghiên cứu văn học, các khái niệm (bộ môn) thi pháp học, lí luận văn học, phê bình văn học, phong cách học, tu từ học tồn tại bên nhau, ngoài nhau, chưa có sự sắp đặt vào vị trí của chúng trong khoa nghiên cứu văn học. Có bộ môn chỉ đặt ở ngữ học, có bộ môn đặt ở ngữ văn học.

3.1. Logic nào cho sự phân biệt của thi pháp học và lí luận văn học?

Bốn yếu tố của hoạt động văn học mà M.H. Abrrams nêu ra năm 1953 (văn học – thế giới – tác giả – người tiếp nhận) theo tôi là một logic để phân biệt vấn đề đang xét. Trong bốn yếu tố đó thì cấu trúc văn học là cơ sở, là đối tượng của thi pháp học (lí thuyết, lịch sử, văn học). Lí luận về sự tạo thành cấu trúc văn học trên mọi cấp độ là thi pháp học lí thuyết. Các bình diện khác như quan hệ văn học với thế giới, văn học với nhà văn, văn học với người đọc, văn học với xã hội... là vấn đề của lí luận văn học, không phải

vấn đề thi pháp học. Chẳng hạn, lí thuyết ba nhân tố (chủng tộc, địa lí, thời đại) của H. Taine, lí thuyết tiểu sử học của St. Beuve, lí thuyết phân tâm học S. Freud, K. Jung... là lí luận văn học. Chỉ khi đi vào giải quyết vấn đề của cấu trúc văn học thì lí luận ấy mới chuyển sang thi pháp học. Ví dụ, vấn đề cá tính sáng tạo là vấn đề lớn của lí luận văn học, nhưng khi cá tính ấy thể hiện vào cấu trúc văn học, thành phong cách cá nhân thì đó là vấn đề thi pháp. Cũng vậy, tiếp nhận văn học là lí luận văn học, nhưng sự tiếp nhận thể hiện trong cấu trúc mời gọi của tác phẩm văn học như quan niệm của W. Izer lại là vấn đề thi pháp. Nhà mĩ học Nga V.F. Asmus đã nghiên cứu tiếp nhận văn học rất lâu, ông nói đến đọc như là lao động và sáng tạo thì đó là lí luận văn học, mĩ học, không phải thi pháp học. Hiện tượng học thể hiện trong mĩ học và lí luận văn học qua ý kiến của Heidegger, nhưng khi R. Ingarden nêu cấu trúc hai chiều của tác phẩm văn học thì đó mới là vấn đề thi pháp học. R. Jakobson là nhà ngôn ngữ học, chỉ khi nghiên cứu của ông đề cập đến cấu trúc ngôn ngữ thơ, đề xuất tính văn học, lí thuyết thi pháp thơ của ông mới xuất hiện. Như vậy, các lí thuyết chỉ khi phát hiện các cấu trúc bên trong của văn học thì mới trở thành thi pháp (lí thuyết). Như vậy, không có lí do nào để đồng nhất thi pháp học vào với lí luận văn học. Thi pháp học lí thuyết là một bộ phận của lí luận văn học. Lí luận văn học rộng hơn thi pháp học. Theo tôi biết thì N.D. Tamarchenco trong *Từ điển thi pháp học* năm 2007 cũng có quan niệm này, nhưng để phân biệt hai môn đó, ông chỉ nêu ra ví dụ, chẳng hạn, phương pháp luận nghiên cứu văn học chỉ là lí luận văn học mà không thuộc thi pháp học lí thuyết, nhưng không nêu căn cứ.

Ngày nay, lí luận văn học đang mở rộng, đặc biệt các lí thuyết xã hội, nhân văn đang có ý nghĩa rất lớn đối với đổi mới nghiên cứu văn học, lí luận văn học đang có xu hướng mở rộng biên giới, tiến gần tới lịch sử, xã hội, văn hoá, chính trị, giới tính, nữ quyền..., tình hình giống với thời điểm cuối thế kỉ XIX, nghĩa là cấu trúc văn học bị hoà tan trong các nghiên cứu văn hoá. Chính vì như thế mà chúng ta càng cần phân biệt lí luận văn học với thi pháp học.

3.2. Logic nào để xác định nghiên cứu cấu trúc văn học là đối tượng của một bộ môn nghiên cứu riêng gọi là thi pháp học?

Để trả lời câu hỏi này, ta cần nêu thêm câu hỏi: Tại sao thi pháp học lại tái sinh vào cuối thế kỉ XIX – đầu thế kỉ XX? Mọi người đều biết, trả lời câu hỏi lí luận văn học, hay đúng hơn, nghiên cứu văn học xuất hiện vào lúc nào, nhiều tác giả nêu cái mốc thế kỉ XVIII, lí do là lúc đó đã có quan niệm về cái đẹp, có sự phân biệt nghệ thuật và nghề thủ công, quan niệm về thiên tài, phân biệt ranh giới hội hoạ và thi ca... (xem G.N. Pospelov). Nhưng ngày nay, có quan điểm cho rằng thời điểm đó nên dời đến cuối thế kỉ XIX. Đó là lúc, sau khi tiến hoá luận của Darwin khơi lên khát vọng nghiên cứu sự phát triển của văn học theo lối thực chứng một cách khoa học, các bộ sách lịch sử văn học thi nhau ra đời. Đầu tiên là cuốn *Lịch sử văn học Anh* của H. Taine 1869, rồi *Lịch sử văn học Đức* của Wilhelm Scherer năm 1883, *Lịch sử văn học Pháp* của G. Lanson (1895), *Lịch sử văn học Nga* của A. Pypin năm 1898 – 1899... thể hiện một khoa học văn học có lí thuyết văn học hẳn hoi. Đó là sự hình thành của lí luận văn học hiện đại như là một khoa học. Nhưng các công trình đó có một nhược điểm là chỉ quan tâm các dữ kiện bên ngoài văn học, dùng để giải thích văn học, mà không quan tâm bản chất thẩm mĩ, nghệ thuật của văn học. Phản ứng trước lí luận đó, có triết học của Dilthey, mĩ học của B. Croce và những người khác, nhưng đáng chú ý là công trình *Thi pháp học lịch sử* của A. Veselovski, nghiên cứu ngữ văn học của A. Potebnia. Các nhà thi pháp học đã đặt lại vấn đề nghiên cứu sự cấu thành của văn học như một sự thực của sáng tạo thẩm mĩ, khám phá văn học từ cấu trúc ngôn từ, hình thức văn học. Tiếp nối ý tưởng đó trên một cơ sở nhận thức mới là chủ nghĩa hình thức Nga, rồi sau đó là Phê bình Mới Anh – Mĩ, chủ nghĩa cấu trúc, kí hiệu học lan từ Pháp ra thế giới... Khuynh hướng nghiên cứu đó chứng tỏ rằng, lí luận văn học dù có thể phát triển mở rộng biên độ như thế nào, thì cấu trúc văn học là điều không thể bỏ qua hay hoà tan vào các kiểu nghiên cứu khác được. Các nhà nghiên cứu đã nêu ra nhiều định nghĩa về thi pháp học. Nào là khoa học nghiên cứu văn học như một nghệ thuật (Girmunski), nghiên cứu phương thức cấu tạo tác phẩm

(Tomashevski), khoa học về cấu tạo tác phẩm và các phương tiện thẩm mĩ được sử dụng trong đó (Via. Ivanov), khoa học về các phương tiện biểu hiện trong tác phẩm văn học (M. Gasparov). Các định nghĩa ấy có thể nói ứng với quan niệm "nghiên cứu nội tại" mà R. Wellek nêu ra trong sách *Lí luận văn học* nhằm đối lập với "nghiên cứu ngoại tại". Nhìn lại cách định nghĩa của các *Từ điển bách khoa văn học* (1987) Nga, *Bách khoa văn học toát yếu* (những năm 69 – 70) của Nga hoặc trong các chuyên luận của các học giả hàng đầu như V. Vinogradov... ta thấy các học giả đó thường định nghĩa thi pháp học theo lối liệt kê các nội dung mà thi pháp học nghiên cứu. Chẳng hạn, một định nghĩa của V. Vinogradov: "Thi pháp học là khoa học về các hình thức, dạng thức, các phương tiện, phương thức tổ chức tác phẩm của sáng tạo ngôn từ, về các kiểu cấu trúc và thể loại tác phẩm văn học. Nó muốn bao quát không chỉ là các hiện tượng của ngôn từ thơ mà còn gồm cả các khía cạnh khác nhau nhất của tác phẩm văn học và sáng tác dân gian". Các khía cạnh nội dung thi pháp này chẳng gì khác hơn là "nghiên cứu nội tại" của văn học. Phát hiện, nghiên cứu các yếu tố của cấu trúc nội giới văn học với tất cả sự phong phú của nó là thành tựu lớn nhất của thế kỉ XX. Đó là nội hàm nghiên cứu thi pháp học, nhằm xác lập sự phân biệt với lí luận văn học. Điều đó không có nghĩa là thi pháp học đối lập, phủ nhận nghiên cứu ngoại tại như một thời lầm tưởng. M. Bakhtin đã phê bình rất sâu sắc lí thuyết của V. Shklovski, nhưng ông không bỏ thi pháp học, phát triển nó theo nguyên lí khác đã chứng tỏ điều đó. Chính cái logic cấu trúc văn học, "nghiên cứu nội tại" (không hiểu theo chủ nghĩa hình thức) đòi hỏi thi pháp học tái xuất giang hồ để phân biệt với li luận văn học, nghiên cứu văn học.

3.3. Logic khiến người ta quay lại sử dụng lại thuật ngữ "thi pháp học" cổ xưa của Aristote

Thế kỉ XX xác định thi pháp học là nghiên cứu cấu trúc văn học, nghiên cứu nội giới văn học đủ rồi, vì sao lại tìm về thuật ngữ của Aristote?

Theo tôi, đây là vấn đề thú vị. Nhan đề cuốn sách của Aristote từ xưa đã dịch là *Nghệ thuật thơ ca*. Mấy lần dịch tiếng Việt đều giữ nguyên như thế. Học giả Trung Quốc là Vương Niệm Tôn dịch là *Thi học*, bởi trong

truyền thống của họ đã có từ thi học với nghĩa là cái học về thơ, gồm quan niệm thơ, lí thuyết về thơ, thi pháp thơ. Nhiều học giả Trung Quốc hiện nay chê nhan đề của ông tổ thi pháp học không tương xứng với nội dung. Học giả phương Tây có người xem đó là cẩm nang về quy tắc sáng tác, có người hiểu đó là lí luận văn học. Đọc kĩ công trình này, ta sẽ hiểu nội dung của nó chủ yếu không phải là xác định nguyên tắc mô phỏng tự nhiên, mà là xác lập các phương thức cấu tạo nên tác phẩm văn học như là một sự mô phỏng tự nhiên. Đó là ba phương thức, là cấu tạo hành động, yếu tố của cốt truyện... tức là nghiên cứu các phương thức cấu tạo tác phẩm văn học. Đó chính là lí do mà nhiều người trong khi đi tìm lối thoát cho tình trạng nghiên cứu văn học sa lầy trong nghiên cứu ngoại tại đã tìm về thi pháp học và sử dụng lại thuật ngữ đã có của Aristote. Veselovski, tiếp theo là Victor Shklovski trong cuốn sách tập hợp nghiên cứu của ông mang tên *Thi pháp học* (1919) và từ đó thuật ngữ thi pháp học lại thịnh hành. Nhà thơ Paul Valéry, năm 1935, trong bài giảng thi pháp học của ông, đã nói: "Chúng tôi cho rằng cái tên thích hợp sẽ là thi pháp học, nếu như hiểu từ đó với ý nghĩa từ nguyên học, tức là tên gọi chỉ tất cả những gì liên quan tới sáng tạo tức là *sự tạo thành, kết cấu tác phẩm văn học* mà ngôn từ của chúng ta *vừa là thực tiễn, vừa là phương tiện*, chứ không phải là với ý nghĩa hẹp hơn, như là tập hợp các quy tắc mĩ học liên quan đến thi ca". Ý kiến của Valéry cho thấy ông phản đối cách hiểu thi pháp như là tổng hợp các thủ pháp, phương tiện tách rời với sự sáng tạo nghệ thuật sống động. Khi sử dụng thuật ngữ thi pháp học, ông muốn phân biệt thi pháp học với khuynh hướng chạy theo các nguyên tắc mĩ học của thi ca, tức là khuynh hướng lí luận văn học trừu tượng chỉ thiên về đi tìm các nguyên tắc mĩ học, các tiên đề triết học, trong khi đó thi pháp học là câu chuyện của *thực tiễn thi ca, từ trong sáng tác thi ca* (tôi nhấn mạnh – TĐS). M. Bakhtin trong khi cực lực phê phán chủ nghĩa hình thức Nga, ông vẫn đi theo hướng thi pháp học. Lúc đầu, ông gọi hướng đó là "thi pháp học xã hội học" trong cuốn sách kí tên Pavel Medvedev được cho là của ông: *Phương pháp hình thức trong nghiên cứu văn học* (1928). Đó là lí do thi pháp học Nga sống lại

từ sau thời kì "băng tan" năm 1953 trở đi. Thiết nghĩ, đó cũng là lí do vì sao ở Việt Nam từ những năm 80, thi pháp học được đón nhận nồng nhiệt như là sự trở về với bản thể văn học.

3.4. Logic xác lập các bộ phận của thi pháp học

Thi pháp học lí thuyết đương nhiên có một vị trí trọng tâm, hết sức quan trọng, bởi vì lí thuyết là công cụ, phương pháp luận để người ta thâm nhập, phân tích thi pháp của sáng tác. Ví dụ, khái niệm cấu trúc mời gọi cho người ta thấy tác phẩm khác hẳn, hoặc khái niệm liên văn bản, khái niệm tác giả của Foucault cho ta thấy một số khía cạnh của chủ thể sáng tạo mà trước kia bị ngộ nhận. Tuy vậy, thi pháp học không thể chỉ là thi pháp học lí thuyết.

Quan niệm đồng nhất lí luận văn học với thi pháp học lí thuyết, một mặt mở rộng, làm mờ nội hàm của thi pháp học, mặt khác có hàm ý: chỉ nghiên cứu lí thuyết mới là thi pháp học, còn nghiên cứu thi pháp văn học thì không phải thi pháp học. Về vấn đề này, tôi nghĩ kiến giải của S.S. Avêrincev là rất có ý nghĩa. Trong sách *Thi pháp văn học Byzantine trung đại thượng kì* (1977), ông đưa ra quan niệm, thi pháp của văn học giống như ngữ pháp trong lời nói. Có lời nói là có ngữ pháp, cũng vậy, có văn học là có thi pháp, bởi thi pháp tiềm tại, làm thành quy tắc nội tại của văn học. Thi pháp có trước thi pháp học. Văn học đổi thay thì thi pháp của nó đổi thay. Trước một thi pháp có nhiều lí thuyết khác nhau, để mô tả thi pháp, tuỳ thuộc vào những siêu ngôn ngữ mà nhà nghiên cứu sử dụng. Từ đó, ta thấy có thi pháp lí thuyết, mà cũng có "thi pháp văn học".

Trong *thi pháp văn học,* có các nguyên tắc kiến tạo thuộc các cấp độ cấu tạo khác nhau của văn học bao gồm cấu tạo hình tượng, thế giới nghệ thuật, mà cũng có nguyên tắc thể loại, nguyên tắc sử dụng ngôn từ, tu từ học. Phương pháp sáng tác nếu hiểu cho đúng thực chất thì cũng chỉ là phong cách và thi pháp của văn học. Hơn nữa, ngày nay, khi ngôn ngữ không chỉ là công cụ, mà là phương thức tồn tại của văn học thì người ta không thể hiểu thi pháp mà không có phong cách và tu từ học. Do đó, các phân môn phong cách học và tu từ học không thể đứng ngoài thi pháp học. Sự phân biệt ở đây,

theo thiển ý của tôi, là do sức mạnh của truyền thống thi pháp học châu Âu cổ đại. Đối với Trung Quốc hay Ấn Độ thì có lẽ không có sự phân biệt ấy. Thi pháp học Bakhtin viết từ những năm 40 bao hàm cả tu từ học và ông là người đầu tiên trong giới lí luận nêu ra vấn đề tu từ học tiểu thuyết. Khi W. Booth viết *Tu từ học tiểu thuyết* (1961), chính là ông tranh luận lại các quan niệm về tiểu thuyết hiện thực bằng các cứ liệu của thi pháp tiểu thuyết, là phát hiện tu từ trong cấu trúc nội tại của tiểu thuyết, một vấn đề hoàn toàn chưa có trong tu từ học của Aristote. Tự sự học của G. Gennete chính là sự phát triển của tu từ học văn bản (diễn ngôn) tự sự. Về nguyên tắc, thi pháp học, phong cách học, tu từ học và hôm nay, cả tự sự học là không tách rời, chúng chỉ là các bộ phận khác nhau của thi pháp học hiểu như là nghiên cứu cấu trúc văn học. Các tác giả của cuốn *Thi pháp học lịch sử* (1994) của Viện Văn học thế giới Gorki xem phạm trù chính của thi pháp học là phong cách, thể loại và tác giả. Các phạm trù thi pháp học của Emin Staiger (Bỉ) miêu tả các loại hình văn học như là các phong cách: thơ trữ tình – phong cách hoài niệm, tự sự – phong cách trình hiện, kịch – phong cách căng thẳng (kịch tính). Nếu còn giữ các thuật ngữ phong cách học, tu từ học, tự sự học thì chỉ là giữ một phạm vi trong thi pháp học. Không có logic nào cho sự đối lập, tách rời các bộ môn ấy.

3.5. Logic cho sự tái cấu trúc các thi pháp học

Phân biệt thi pháp học với lí luận văn học không có nghĩa là giữ nguyên thi pháp học như trước đây. Có thể có người nghĩ rằng, thi pháp học hiện đại chỉ là sản phẩm của trào lưu nghiên cứu hướng nội, ngày nay, khi nghiên cứu văn học đã có xu hướng hướng ngoại, thì thi pháp học trở thành chông chênh. Theo logic nêu trên, có thể nghĩ rằng, còn văn học là còn thi pháp học, dù văn học đổi thay thế nào thì nó vẫn còn cấu trúc, và chừng đó vẫn còn thi pháp và thi pháp học.

Bên cạnh thi pháp học lí thuyết và thi pháp học lịch sử, cần xác lập thi pháp văn học, miêu tả tất cả sự phong phú đa dạng của ngôn ngữ văn học đang vận động. Có bao nhiêu hiện tượng văn học thì có bấy nhiêu thi pháp

văn học. Thi pháp cổ đại, thi pháp hiện đại, hậu hiện đại, thi pháp tác giả, tác phẩm, thi pháp thể loại, thi pháp cốt truyện, thi pháp kết cấu... Văn học là sản phẩm của lịch sử, nghiên cứu quá trình thi pháp sẽ là thi pháp học lịch sử. Ví dụ, tiến trình thể loại, ngôn ngữ văn học... Thi pháp học lí thuyết, như định nghĩa của nhiều nhà lí luận chỉ ra, không nghiên cứu văn bản cụ thể, mà nghiên cứu các quy tắc của một kiểu diễn ngôn mà các văn bản cụ thể tuân theo. Đây là quan niệm của Jakobson, Todorov, Propp, Greimas, Genette. G. Genete gọi đó là nghiên cứu "văn bản nghĩa rộng" (architext), hoặc xuyên văn bản (transtextuality) gồm có năm tiểu loại. Ju. Lotman nghiên cứu cấu trúc văn bản nghệ thuật như một đơn vị giao tiếp nghệ thuật. Thi pháp thơ và thi pháp văn xuôi phát triển theo những quỹ đạo khác nhau. Ở đây, có sự phân hoá theo cách tiếp cận: ngữ học, kí hiệu học, ngữ nghĩa học, hình thái học, văn hoá học... Thi pháp học có thể là thi pháp học sáng tác, thi pháp học tiếp nhận. Như vậy, thi pháp học là lĩnh vực của số nhiều, vừa xét theo biến thiên trong lịch sử, vừa xét theo cách tiếp cận. Thi pháp học Aristote căn bản là thi pháp đối với người sáng tác, lúc đó, tác giả của nó chủ yếu quan tâm tới hành động, cốt truyện nhân quả, chưa chú ý tới yếu tố ngẫu nhiên, tính cách nhân vật, chưa chú ý nhiều đến ngôn từ. Thi pháp rút từ điển mẫu và quy phạm suy từ điển mẫu. Ngày nay, thi pháp chủ yếu nghiên cứu cho người đọc, khi xem đối tượng thi pháp học là thực tiễn sáng tạo thi ca thì thi pháp sẽ phi quy phạm và rất đa dạng, rất gần với thực tiễn văn học. Toàn bộ thi pháp học hiện đại không chỉ dựa vào các lí thuyết hiện đại mà phần lớn là dựa vào thực tiễn sáng tác hiện đại.

Tiền đề cho sự tái cấu trúc hay là tái diễn giải thi pháp học là xây dựng hệ hình thi pháp mở. Mọi người đều biết, thi pháp "nội tại" khép kín của chủ nghĩa hình thức đã lung lay trước các nghiên cứu thần thoại học, phân tâm học và nghiên cứu mẫu gốc cùng các hiện tượng văn hoá khác. Chẳng hạn, nghiên cứu nhân loại học khi trở thành một trào lưu, nghiên cứu mẫu gốc huyền thoại của học giả Canada N. Frye và nghiên cứu xã hội học làm lung lay lí thuyết lấy văn bản làm trung tâm. Văn học vốn có liên hệ sâu xa với nghi lễ, tôn giáo, tâm lí, phong tục, chính trị. Tách rời chúng thì

không thể hiểu đúng các yếu tố của văn học. Tách rời các bối cảnh đó thì không thể hiểu đúng cấu trúc nội tại của văn học. Nghiên cứu mẫu gốc cho thấy hình tượng Pavel Vlasov trong tiểu thuyết *Người mẹ* của M. Gorki, hình mẫu của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, đã sáng tạo theo mẫu gốc người vác thánh giá trong đạo Cơ đốc. Hình tượng Lênin trong trường ca *V.I. Lênin* của V. Maiakovski được viết theo mẫu hình của truyện các thánh. *Li Tao, Cửu ca* của Khuất Nguyên gốc là bài ca nghi lễ. Nghiên cứu sâu sẽ thấy cấu trúc văn học tuyên truyền chính trị trong thơ Tố Hữu, nơi tác giả chỉ quan tâm cái chung, bỏ qua cái cá thể, hình tượng nhân vật vẽ theo bút pháp tranh tuyện truyền cổ động. Nhưng nghiên cứu nghi lễ, mẫu gốc ở thi pháp học vẫn nhằm soi sáng cấu trúc văn học trong bối cảnh văn hoá, khác hẳn với nghiên cứu văn hoá nói chung. Do đó, một mặt, cần mở rộng nghiên cứu thi pháp học theo các mối liện hệ ngoại tại của nó, mặt khác vẫn cần làm sáng tỏ cấu trúc của văn học, có thế mới đáp ứng nhu cầu tiếp cận thưởng thức văn học của người đọc. Ở đây, lập trường của N. Frye rất đáng chú ý. Theo ông, văn học sinh ra văn học thông qua các mẫu gốc, cần nghiên cứu các mẫu gốc làm nên truyền thống văn học. Huyền thoại học của ông chính là sự tái cấu trúc thi pháp học. Chúng ta cũng có thể nói thi pháp sinh ra thi pháp, nghĩa là các thi pháp sinh sau đều là sự phát triển, cụ thể hoá, khơi sâu, biến hoá các yếu tố thi pháp đã có từ trước nhưng đã biến đổi và được làm phong phú bởi tài năng và ngữ cảnh đời sau. Bakhtin xuất phát từ nguyên lí đối thoại của ngôn ngữ đã xây dựng một thi pháp học mới, vừa vạch ra tính thống nhất nội tại của tác phẩm, vừa chỉ ra mối liên hệ của hình thức với ý thức hệ xã hội. Đó là con đường của thi pháp học lịch sử và cũng là thi pháp văn hoá học. Theo con đường đó, tự sự học trừu tượng của Todorov, Genette, Greimass... đã trở thành "kinh điển", tiếp theo sẽ là "tự sự học mới", tự sự học hậu hiện đại.

4. Tóm lại, trong xu hướng ngày càng mở rộng của lí luận văn học sang các vấn đề văn hoá và sự thâm nhập của "lí thuyết" vào lĩnh vực nghiên cứu văn học, sự chuyển hướng sang nghiên cứu văn hoá rầm rộ trên thế giới thì khuynh hướng đồng nhất thi pháp học với lí luận văn học sẽ có nguy cơ

hoà tan, đánh mất đối tượng của thi pháp học là văn học và lí thuyết về tác phẩm văn học, thể loại, ngôn ngữ. Mặt khác, sự đồng nhất ấy cũng có nghĩa là không nhìn thấy bên cạnh thi pháp học lí thuyết còn có thi pháp văn học, là một ngành thi pháp có truyền thống lâu đời, có thành tựu, phát triển rộng khắp cả ở phương Đông lẫn phương Tây, đáp ứng nhu cầu tiếp nhận văn học của độc giả hiện đại. Sự tái xuất của thi pháp học hiện đại trên cả bình diện lí thuyết và bình diện văn học có logic sâu sắc của nó. Sự phát triển của "lí luận" hiện đại sẽ tác động làm cho thi pháp học tái cấu trúc, khắc phục thi pháp học tĩnh tại, bất động, khép kín, mà mở ra một thi pháp mở. Theo cách hiểu của chúng tôi, bất cứ công trình nào nghiên cứu phương thức cấu trúc văn học, dù lí thuyết hay văn học, đều là thi pháp học, bất kể tác giả của nó gọi bằng tên gì, ngược lại, nếu thiếu vắng sự quan tâm mô tả cấu trúc văn học, dù có gọi bằng thi pháp học, thì thực chất nó cũng không phải là thi pháp học. Sự phân biệt này không nhằm giới hạn nghiên cứu nào, mà chỉ cốt phát triển thi pháp học như là ngành nghệ thuật học của văn học giữa lúc các quan tâm ngoài văn học đang lên cao.

THI PHÁP HỌC HIỆN ĐẠI TRONG NGHIÊN CỨU VĂN HỌC Ở VIỆT NAM THẾ KỈ XX

Nếu hiểu thi pháp là học vấn về ngôn từ văn chương, thể thức, biện pháp tổ chức tác phẩm, thể loại thì thi pháp đã tồn tại ở Việt Nam từ trong những sáng tác đầu tiên của dân gian và văn học viết bằng chữ Hán, rồi được phản ánh vào các bộ tuyển thơ văn, bắt đầu từ *Việt âm thi tập* của Phan Phu Tiên thế kỉ XV và các tuyển tập khác về sau. Đó là một truyền thống thi pháp quy phạm, sáng tạo trên những ngôn từ có sẵn và quy phạm hoá nhưng chưa hề được khái quát đầy đủ. Trải qua 10 thế kỉ, đến đầu thế kỉ XX nước ta mới có các công trình mô tả các thể thức sáng tác văn thơ truyền thống như *Việt Hán văn khảo* của Phan Kế Bính, *Quốc văn cụ thể* của Bùi Kỉ, *Việt Nam văn học sử yếu* của Dương Quảng Hàm... Trước năm 1975, các công trình loại đó, nếu ở miền Nam có tác phẩm của Lam Giang về thơ ca truyền thống, Hư Chu, Quách Tấn về thơ Đường, thì ở miền Bắc có công trình *Thơ ca Việt Nam hình thức và thể loại* của Bùi Văn Nguyên và Hà Minh Đức, một công trình khoa học quy mô, có hệ thống, nối tiếp việc làm của người trước, có bổ sung thêm về phần Thơ mới.

Trong suốt thời kì hiện đại hoá văn học từ những năm 30 cho đến trước Cách mạng tháng Tám, thi pháp được nhắc đến trong một số công trình phê bình văn học mà chưa nâng lên lí luận. Từ Cách mạng tháng Tám đến hai cuộc kháng chiến chống ngoại xâm nói chung, các nhà lí luận và sáng tác văn học cách mạng dường như chỉ quan tâm nội dung phản ánh hiện thực mà hầu như bỏ quên phương diện thi pháp, mặc dù, đây đó có lúc quan tâm đến phong cách, bút pháp sáng tác của nhà văn[1]. Từ những năm 50, một số nhà

[1] Trường hợp thơ không vần của Nguyễn Đình Thi là một dịp để tìm hiểu thi pháp thơ hiện đại, nhưng đã bị bỏ qua.

phê bình văn học như Hoài Thanh, Xuân Diệu, Đặng Thai Mai, Chế Lan Viên, Lê Đình Ky[1]... trong các tác phẩm phê bình cũng thể hiện những khám phá về thi pháp, nhiều chỗ đặc sắc, nhưng về phương pháp, phần nhiều vẫn là lối giảng văn thời trước 1945 dựa trên lí luận thi pháp học cổ điển, thi pháp thơ mới kết hợp với quan niệm phản ánh hiện thực được hiểu nhiều khi thô thiển. Quan niệm phản ánh giản đơn và phương pháp hiện thực chủ nghĩa không cho phép người ta đào sâu vào các vấn đề thi pháp. Ở miền Nam, trong vùng kiểm soát của chính quyền cũ, tuy có điều kiện giới thiệu về lí thuyết cấu trúc song chưa nêu vấn đề nghiên cứu thi pháp văn học. Phải đến những năm 80, thi pháp học Việt Nam mới nổi lên như một trào lưu nghiên cứu.

Sự xuất hiện của thi pháp học ở Việt Nam từ những năm 80 có bối cảnh quốc tế và hoàn cảnh nghiên cứu văn học trong nước. Thi pháp học ở Nga xuất hiện từ cuối thế kỉ XIX, nhưng thực sự trỗi dậy từ đầu thế kỉ XX với chủ nghĩa hình thức Nga, sau đó, nó bị trấn áp để nhường chỗ cho nghiên cứu xã hội học Mác xít. Phải đến sau những năm 50, khi Stalin mất, thời kì "băng tan", thi pháp học mới bắt đầu trở lại với tinh thần thi pháp học lịch sử, mặc dù, lúc này, chủ nghĩa cấu trúc vẫn tiếp tục bị phê phán. Ở Pháp, thi pháp học bắt đầu được P. Valéry nhắc lại trong chuyên đề giảng ở Viện Hàn lâm Pháp năm 1935, nhưng nó thực sự "phục hưng" với chủ nghĩa cấu trúc những năm 60 do ảnh hưởng của việc giới thiệu thi pháp học Nga đầu thế kỉ. Tuy nhiên, khái niệm thi pháp học hết sức phồn tạp, thiếu nhất trí. Theo trình bày của Jean Yves Tadié trong sách *Phê bình văn học thế kỉ XX*, thi pháp học được hiểu rất hẹp, chỉ là một hướng nghiên cứu phân biệt với các trường phái Phê bình văn học Đức (văn hiến học Roman), Phê bình ý thức chủ thể, Phê bình ý tượng khách thể, Phê bình phân tâm học, Phê bình xã hội học, Phê bình ngôn ngữ học, Kí hiệu học văn học, Phê bình cội nguồn. Bản thân *thi pháp học* ở Pháp cũng có nhiều cách hiểu khác nhau, hoặc

[1] Đáng chú ý là *Giảng văn Chinh phụ ngâm* của Đặng Thai Mai, 1949; *Nói chuyện thơ kháng chiến* của Hoài Thanh, 1951; *Các nhà thơ cổ điển* của Xuân Diệu và nhiều công trình phê bình văn học khác.

thiên về nghiên cứu thi pháp thể loại như văn xuôi, thi ca, kịch, hoặc theo một lí luận nào đó như kí hiệu học. Tự sự học của Todorov, G. Genette nằm trong thi pháp học văn xuôi, lí luận đối thoại của Bakhtin được hiểu như là thi pháp tiểu thuyết[1].

Trong thế kỉ XX, thi pháp học trên thế giới có hai cách hiểu chủ yếu. Một là hiểu thi pháp học như là lí luận về văn học nghệ thuật, thiên về nghiên cứu các quy luật phổ quát, không nghiên cứu các tác phẩm cụ thể. Theo cách trình bày của J. Bessiere, E. Kushner, R. Mortier, J. Weiberger trong sách *Lịch sử các thi pháp*[2] thì thi pháp học bao gồm hầu như toàn bộ lí luận văn học, cả xã hội học, phân tâm học, cả phong cách học và tu từ học. Chính vì cách hiểu phân tán như thế cho nên ở miền Nam trước 1975, mặc dù, có điều kiện tiếp thu lí luận, phê bình văn học phương Tây khá tự do, đã có một số công trình lí luận của Nguyễn Văn Trung, Trần Thiện Đạo, một số công trình nghiên cứu "cơ cấu" thú vị như của Trần Ngọc Ninh, Bùi Hữu Sũng, Lê Tuyên, Huỳnh Phan Anh, Đặng Tiến[3]... nhưng không tạo ra một "trào lưu", một xu hướng thi pháp học, ít nhất là trong giới đại học và các viện nghiên cứu như ở Việt Nam những năm 80 – 90. Một cách hiểu thứ hai bắt nguồn từ các công trình phê bình phong cách học phương Tây và thi pháp học lịch sử Nga, ở đó mục tiêu chủ yếu là khám phá các hệ thống thi pháp cụ thể của các tác phẩm, tác giả, thể loại, thời đại văn học. Cách hiểu này đòi hỏi nghiên cứu các hiện tượng văn học như là những hệ thống toàn vẹn. Trong điều kiện chưa thể tiếp thu thi pháp theo nghĩa lí thuyết, chúng tôi đi theo hướng thứ hai, hướng tới nghiên cứu các thi pháp cụ thể.

---

[1] Jean Ives Tadié, *Phê bình văn học thế kỉ XX*, bản dịch Trung văn của NXB Bách hoa văn nghệ Thiên Tân, 1998.

[2] J Bessiere, F. Kushner, R. Mortier, J. Weiberger, *Lịch sử các thi pháp*, bản dịch của NXB Bách hoa Văn nghệ Thiên Tân, 2002.

[3] Nguyễn Văn Trung, *Lược khảo văn học*, tập 1, 2, 3. Nam Sơn, Sài Gòn, 1966; Trần Thiện Đạo, *Chủ nghĩa hiện sinh và thuyết cấu trúc*, NXB Văn học, Hà Nội, 2001 (viết khoảng những năm 60 tại Sài Gòn); Trần Ngọc Ninh, *Ý nghĩa và cơ cấu "Truyện Kiều"*, Bách khoa, năm 1972; Bùi Hữu Sũng, *Quan niệm mới về tiểu thuyết: Chữ đẻ ra chữ*, Bách khoa, 1972; Đặng Tiến, *Vũ trụ thơ*, 1972, Sài Gòn...

Trong bối cảnh Việt Nam sau ngày thống nhất đất nước, ảnh hưởng của Liên Xô cũ vẫn là chủ yếu. Tại Liên Xô những năm ấy, *thi pháp học lịch sử* được đề xướng rầm rộ. Năm 1976, trong sách *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người* (1976) rồi tiếp theo, năm 1983, Khrapchenco tổng kết thi pháp học lịch sử như là khuynh hướng nổi bật của nghiên cứu văn học Liên xô từ năm 1959 cho đến lúc ấy với các tên tuổi như V. Vinogradov, D. Likhachev, Ju. Mann, G. Friđlender, A. Chicherin, A. Sokolov, M. Poliakov. Các tác phẩm của các nhà hình thức Nga như V. Shklovski, V. Girmunski, Ju. Tynianov, B. Eikhenbaym được in lại, các công trình của Bakhtin được chỉnh lí xuất bản. Các công trình thi pháp học cấu trúc của Ju. Lotman, B. Uspenski... được xuất bản trong phạm vi hẹp. Trên thực tế, các công trình thi pháp học ở Liên Xô còn phong phú hơn rất nhiều so với sự liệt kê của Khrapchenco. Các tạp chí nghiên cứu văn học thường có mục "thi pháp học" bên cạnh mục "phong cách học". Đó là hướng nghiên cứu xuất hiện như là phản ứng lại hướng nghiên cứu xã hội học độc tôn một thời. Chính luồng nghiên cứu đó đã ảnh hưởng tới tư tưởng thi pháp học ở Việt Nam, khuấy động sự trì trệ của nghiên cứu văn học lúc đó. Những năm 70, tôi đang dạy học ở trường Đại học Sư phạm Vinh, đã đọc Bakhtin, nghiên cứu và công bố tiểu luận về phong cách thơ Tố Hữu, viết chuyên luận *Đặc trưng văn học* (1971, 1974). Những năm 60, Nguyễn Đăng Mạnh cũng có những thể nghiệm về hình thức của văn thơ Xô viết Nghệ Tĩnh. Năm 1980, Nguyễn Trung Hiếu ở Khoa Văn, Đại học Sư phạm Vinh cũng bắt đầu nghiên cứu tác phẩm văn học theo phương pháp hệ thống[1]. Năm 1976, tôi đi làm nghiên cứu sinh ở Liên Xô, chọn một đề tài thi pháp học – Thời gian nghệ thuật. Ở Việt Nam, đầu năm 1981, một số người như Vương Trí Nhàn đã giới thiệu thi pháp học Liên Xô vào Việt Nam; Lê Sơn, Lại Nguyên Ân, Duy Lập dịch công trình của Khrapchenco, trong đó có phần về thi pháp học, do tôi hiệu đính[2], nhưng

---

[1] Nguyễn Trung Hiếu, *Về tính hệ thống của văn học*, Đại học Sư phạm Vinh xuất bản, 1983.

[2] Vương Trí Nhàn, *Chung quanh khái niệm "thi pháp" trong khoa nghiên cứu văn học Xô viết hiện nay*, Tạp chí Văn học, số 1, 1981; Nguyễn Kim Đính, *Một số vấn đề thi pháp của nghệ thuật ngôn từ*, Tạp chí Văn học, số 5, 6, 1985; Trần Đình Sử, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski của Bakhtin*, Văn nghệ Quân đội, số 10 – 1985; M.V. Khrapchenco, *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*, tập 1 và 2, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1985.

chưa gây được chú ý. Sau các bài báo về thời gian nghệ thuật và cái nhìn nghệ thuật trong *Truyện Kiều* của tôi in trên Tạp chí Văn học mới gây được chú ý vào giữa năm 1981, chuyên đề thi pháp học được tôi mở tại Đại học Sư phạm Hà Nội. Năm ấy, tôi được mời nói chuyện về thi pháp học tại một số tổ bộ môn ở Đại học Sư phạm Hà Nội, Đại học Tổng hợp Hà Nội, ở Hội Nhà văn Việt Nam năm 1982. Năm 1983, Hội Đồng môn Văn học của Bộ Đại học và Trung học chuyên nghiệp tổ chức Hội thảo về thi pháp học ở Đại học Tổng hợp, có mời các giáo sư Nguyễn Tài Cẩn và Đỗ Hữu Châu, nhưng chỉ có Nguyễn Kim Đính và tôi báo cáo. Cùng thời gian đó, Phạm Vĩnh Cư dịch và giảng dạy về lí luận và thi pháp tiểu thuyết của Bakhtin[1]. Từ đó, không khí thi pháp học được hâm nóng lên ở nhiều trường Đại học và Viện nghiên cứu. Vương Trí Nhàn ở Nhà xuất bản Tác phẩm mới đặt tôi viết *Thi pháp thơ Tố Hữu* do Lại Nguyên Ân biên tập, chuẩn bị cho năm kỉ niệm 1985. Chúng tôi cũng tổ chức dịch sách của Bakhtin[2], một số sách về thi pháp đã dịch trước đó nhưng chưa được chú ý, nay mới được quan tâm[3]. Phải nói rằng nhu cầu thi pháp học hồi đó rất bức thiết, nhiều người xem đó là cách để nhanh chóng thoát khỏi lối mòn trong phê bình văn học. Chưa có điều kiện biên soạn giáo trình thi pháp học, một số giảng viên Đại học Sư phạm Huế tổ chức ghi chép bài giảng của tôi, đem chỉnh lí rồi in rônêô cho sinh viên tham khảo (1987), sau đó Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh lại đem tái bản bản ghi đó (1993), in sai rất nhiều, nhưng cũng được đón nhận bởi trong đó có nhiều tư tưởng mới mẻ. Mãi đến năm 1998, tôi mới viết giáo trình đầu tiên, còn rất nhiều khiếm khuyết. Năm 2004, tôi chỉnh lí chút ít để in ở Nhà xuất bản Giáo dục, nhưng cũng còn nhiều khiếm khuyết. Năm 1993, tôi phải viết một tài liệu về thi pháp học làm tài liệu bồi dưỡng giáo viên. Rõ ràng, thời thế đã xui nên thi pháp học chọn tôi, chứ không phải là tôi chọn thi pháp học. Một công trình lí thuyết

---

[1] Bakhtin, *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*, Phạm Vĩnh Cư dịch và giới thiệu. NXB Văn học và Trường Viết văn Nguyễn Du, Hà Nội, 1992.

[2] Bakhtin, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*, Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1993.

[3] Likhachev D.X, *Thi pháp văn học Nga cổ*, Phan Ngọc dịch, bản đánh máy, bản dịch chưa hoàn thiện, chưa xuất bản, nhưng được photo khá phổ biến trong giới nghiên cứu sinh.

của tôi về thi pháp học vẫn đang nằm ở phía trước. Trong không khí đó, một số công trình thi pháp học xuất hiện, dần dần gây thành phong trào chiếm ưu thế, lấn át hẳn khuynh hướng nghiên cứu xã hội học thịnh hành suốt mấy chục năm trước đó. Trong số những người đi tiên phong trong trào lưu này có thể kể tên các tác giả sau.

Trước hết phải kể đến một số nhà nghiên cứu thi pháp từ ngôn ngữ học.

Phan Ngọc[1] chịu ảnh hưởng sâu sắc của thi pháp học cấu trúc chủ nghĩa và ông đã bắt đầu nghiên cứu thi pháp cấu trúc từ những năm 60, nhưng do không khí xã hội Việt Nam những năm ấy không thuận lợi, cho nên, mãi đến giữa những năm 80 đầu những năm 90, ông mới cho công bố các công trình nghiên cứu về *Truyện Kiều* (1985) và về thơ Đường (1990), thơ song thất lục bát, cách đọc văn học theo ngôn ngữ học. Công trình về *Truyện Kiều* của Phan Ngọc là một tìm tòi về phong cách học trong khi bộ môn này "còn thiếu một lí luận nhất quán để có thể khẳng định nó như một khoa học thật sự" (tr. 6). Ông phải tiến hành xây dựng lại các khái niệm của môn phong cách học, khám phá nét nội dung và hình thức không lặp lại phù hợp với nội dung ấy bằng cách xét tần suất lặp đi lặp lại của một hiện tượng sau đó kiểm chứng trên trục lịch sử và thời đại (tr. 9). Ông không nghiên cứu phong cách một cách cô lập, mà sử dụng thao tác đối lập để tìm nét khu biệt về nội dung và hình thức độc đáo chỉ một mình Nguyễn Du làm được, không phải là nét mà nhiều người cùng thời với nhà văn cũng làm được. Như thế, phong cách học của Phan Ngọc không còn là phong cách học hình thức, mà đã gắn chặt với nội dung, điều kiện lịch sử và khu biệt với phong cách thời đại. Phan Ngọc lấy sự lựa chọn làm nguyên tắc khu biệt cơ bản để nghiên cứu, ông thực sự đã đem lại nhiều điều mới mẻ trong cấu trúc nghệ thuật của *Truyện Kiều* và thơ Đường. Như thế, thành công của Phan Ngọc gắn liền với tìm tòi phương pháp của chính ông, phương pháp khám phá nội dung của hình thức.

---

[1] Phan Ngọc, *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong "Truyện Kiều"*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1985; *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học*, NXB Trẻ, Hồ Chí Minh, 1990, *Thử xét văn hoá văn học bằng ngôn ngữ học*, NXB Thanh niên, Hà Nội, 2000.

Năm 1985, Nguyễn Phan Cảnh cũng cho xuất bản cuốn *Ngôn ngữ thơ,*[1] một công trình vừa có tính lí thuyết vừa có tính phổ cập, đề cập nhiều vấn đề của thơ được bạn đọc chú ý. Đây là công trình đầu tiên ở Việt Nam viết về đặc trưng thi pháp của ngôn ngữ thơ theo quan điểm của chủ nghĩa cấu trúc thuộc trương phái R. Jakobson của một nhà ngữ học, chỉ tiếc tác giả không nói rõ xuất xứ lí thuyết của mình.

Năm 1998, Nguyễn Tài Cẩn cho công bố hai công trình: *Tìm hiểu kĩ xảo hồi văn liên hoàn trong bài "Vũ trung sơn thuỷ" của Thiệu Trị* và *Ảnh hưởng Hán văn Lí Trần qua thơ và ngôn ngữ thơ Nguyễn Trung Ngạn*[2]. Cuốn thứ nhất đi tìm cách đọc và khả năng đọc bài thơ, liên hoàn viết dưới hình thức bát quái, một hình thức thơ độc đáo thời xưa. Cuốn thứ hai nghiên cứ về cách sử dụng chữ Hán trong văn thơ của người Việt qua trường hợp Nguyễn Trung Ngạn. Tác giả đã thống kê cách gieo vần và khảo sát câu thơ lục ngôn chữ Hán của Nguyễn Trung Ngạn, góp phần giải thích trường hợp câu thơ lục ngôn của Nguyễn Trãi trong *Quốc âm thi tập*. Đây là một hướng thi pháp học rất quan trọng, làm nền tảng để chúng ta nghiên cứu văn thơ chữ Hán Việt Nam so với văn thơ chữ Hán của người Trung Quốc. Có thể nói, các nhà ngữ học có cách đi của mình vào thi pháp học một cách khoa học, coi trọng tính khách quan.

Các nhà phê bình văn học đi vào thi pháp theo cách khác.

Hoàng Trinh trải qua chặng đường từ phê phán, phủ định chủ nghĩa cấu trúc, phê bình mới, kí hiệu học đi đến thừa nhận và vận dụng các lí thuyết ấy vào nghiên cứu văn học. Hoàng Trinh chỉ vận dụng lí thuyết kí hiệu học văn học của một trường phái Saussure và những người theo ông ta như R. Jacobson, xem văn học, ở đây chỉ là thơ, là một hệ thống kí hiệu đặc thù thể hiện trong cách sử dụng ngôn từ theo nguyên lí ẩn dụ, hoán dụ.

---

[1] Nguyễn Phan Cảnh, *Ngôn ngữ thơ,* NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, Hà Nội, 1985.

[2] Nguyễn Tài Cẩn, *Tìm hiểu kĩ xảo hồi văn liên hoàn trong bài "Vũ trung sơn thuỷ" của Thiệu Trị,* NXB Thuận Hoá, Huế, 1998; *Ảnh hưởng Hán văn Lý Trần qua thơ và ngôn ngữ thơ Nguyễn Trung Ngạn,* NXB Giáo dục, 1998, Hà Nội.

Phạm trù "tính thơ" hoán dụ, ẩn dụ được ông vận dụng để nghiên cứu "tính thơ" trong tục ngữ, ca dao và trong thơ qua một số công trình như *Đối thoại văn học* (1992), *Từ kí hiệu học đến thi pháp học*(1997)[1]. Nghiên cứu của ông hoàn toàn mang tính chất minh hoạ lí thuyết, do đó chưa có những phát hiện mà người đọc mong đợi. Mặc dù, ông quan niệm thi pháp gồm: quan niệm về thơ, sử dụng chất liệu để sáng tạo ra ý thơ, vận dụng kết cấu thơ, vận dung quy luật âm vận nhất định, nhưng trên thực tế Hoàng Trinh chủ yếu chỉ làm việc giới thiệu, diễn giải một số vấn đề như kí hiệu, nghĩa, tạo nghĩa, tính thơ một cách thông tục trên chất liệu tục ngữ, ca dao và thơ đương đại. Ông góp phần quảng bá một số tri thức mà trước đây chưa được chú ý, thậm chí là, phê phán một cách thiên lệch. Khách quan mà nói, công trình của Hoàng Trinh có nhiều mâu thuẫn, nhầm lẫn và hầu như chưa động chạm gì nhiều đến kí hiệu học văn học, một lĩnh vực rộng lớn, bao gồm các hiện tượng văn hoá nghệ thuật, do đó chưa mở ra được hướng thi pháp học kí hiệu học lẽ ra phải có. Cùng với Hoàng Trinh có thể kể mấy công trình của Bùi Công Hùng[2], giới thiệu một số công trình về thi pháp thi ca của một số tác giả Nga, bàn về một số khái niệm như tứ thơ, kết cấu thơ, liên tưởng thơ, biểu tượng thơ, gây được chú ý của người đọc. Thi pháp học của các nhà ngữ học và của những người chịu ảnh hưởng của ngữ học chỉ đóng khung trong thi pháp học truyền thống, tức là chỉ nghiên cứu thơ ca.

Đỗ Đức Hiểu đi vào phê bình mới khá muộn màng. Trước đó, ông là người nghiên cứu chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong thơ văn Hồ Chí Minh, phủ định chủ nghĩa hiện sinh (1978). Từ giữa những năm 80, ông bắt đầu chuyển sang phê bình văn học theo hướng phê bình mới và đầu những năm 90, phát biểu nhiều bài báo. Cũng đi theo một hướng thi pháp học

---

[1] Hoàng Trinh, *Đối thoại văn học*, NXB Hà Nội, 1986; *Thi pháp học và thế giới vi mô của tác phẩm văn học*, Tạp chí Văn học, số 5 – 1991, *Những bài hát ru con dưới góc độ kí hiệu học*, Tạp chí Văn học, số 2 – 1995, *Từ kí hiệu học đến thi pháp học*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1992; *Tuyển tập văn học*, NXB Hội Nhà văn, 1998, Hà Nội.

[2] Bùi Công Hùng, *Góp phần tìm hiểu nghệ thuật thơ ca*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1983; *Quá trình sáng tạo thơ*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1986; *Sự cách tân của văn học Việt Nam hiện đại*, NXB Văn hoá Thông tin, Hà Nội, 2000.

phương Tây, xem thi pháp biểu hiện ở phạm vi ngôn từ, lấy tính văn học của ngôn từ làm đối tượng nghiên cứu, Đỗ Đức Hiểu cũng xem xét thi pháp học theo phạm vi thể loại như thơ, văn xuôi, kịch, nghiên cứu cách vận dụng ngôn từ trong một số tác phẩm văn học cụ thể. Thành công của Đỗ Đức Hiểu có thể do ông có trực cảm nhạy bén về ngôn ngữ hơn là vận dụng lí thuyết, bởi lí thuyết của ông vừa thiếu hệ thống, vừa sơ lược. Ông được dẫn dắt bởi một quan niệm chung, chưa thực sự đi sâu vào một lĩnh vực thi pháp học nào: "Tôi hiểu phong cách học, nói một cách đơn giản nhất, nghiên cứu những đặc trưng ngôn từ văn chương của một tác giả, một tác phẩm, còn thi pháp học nghiên cứu tính văn học của một trào lưu, một thời đại, có thể gọi là "Phong cách lớn". Thi pháp học của ông đồng nghĩa với phê bình phong cách học ngôn từ nghệ thuật với các biểu hiện về "sự lệch chuẩn", các phương thức "lựa chọn" "từ ngữ ám ảnh", "từ chìa khoá", các phương thức tu từ như "nhại", "điệp từ" gắn liền với cách cảm nhận về con người và thế giới của một tác giả, tác phẩm... Khác Hoàng Trinh, ông nghiên cứu cả thơ, văn xuôi và kịch. Ông đã có một số phát hiện khá lí thú về nghệ thuật ngôn từ trong sáng tác Vũ Trọng Phụng, Hồ Xuân Hương[1]...

Đỗ Lai Thuý cũng là nhà phê bình thi pháp học tương tự như Đỗ Đức Hiểu, đi sâu khám phá nghệ thuật ngôn từ của một tác giả mà ông gọi là "phê bình phong cách", dựa vào các từ ngữ mang cái nhìn của tác giả về con người và thế giới[2]. Tập sách *Con mắt thơ* tập trung nghiên cứu phong cách của tám nhà thơ mới, có những nhận xét sắc sảo, mới mẻ trên cơ sở hấp thu nhiều ý kiến của người đương thời và cả những thành tựu nghiên cứu thơ ở miền Nam trước 1975, tuy nhiên, với tất cả lòng yêu mến tác giả theo thiển ý của riêng tôi thì đó vẫn là một công trình chưa thật chín. Các thi pháp học nói trên hầu như chưa biết đến *Tu từ học* (*Từ chương học*) theo nghĩa hiện đại

---

[1] Đỗ Đức Hiểu, *Đổi mới phê bình văn học*, NXB Khoa học Xã hội và NXB Mũi Cà Mau, 1993. *Thi pháp hiện đại*, NXB Hội Nhà văn, 2000, *Đổi mới đọc và bình văn*, NXB Hội Nhà văn, 1998, Hà Nội.

[2] Đỗ Lai Thuý, *Con mắt thơ*, NXB Lao động, Hà Nội, 1992, Cuốn sách được tái bản nhiều lần; *Hồ Xuân Hương – hoài niệm phồn thực*, NXB Lao động, Hà Nội, 2000.

vận dụng vào văn xuôi, chưa biết đến các phạm trù của tự sự học như điểm nhìn trần thuật...

Trong quá trình học tập ở Liên Xô (1976 – 1980), tôi đã chọn cho mình hướng thi pháp học. Trong khi phần đông nghiên cứu sinh văn học người Việt Nam bấy giờ say mê với các đề tài thuộc về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, về văn học cách mạng thì tôi tìm đọc sách của các nhà thi pháp học Nga từ chủ nghĩa hình thức như Tomashevski, Shklovski, Girmunski, Eykhenbaum đến các nhà thi pháp học hiện đại như Chicherin, Likhachev, Bakhtin, Khravchenco... Thi pháp học hiện đại đã kết hợp với *tu từ học* (rhetorica), nghiên cứu cả thi pháp văn xuôi. Tôi hấp thu tổng hợp, xây dựng một lí luận thi pháp học theo quan niệm hiện đại, không bó hẹp vào thơ ca, ngôn ngữ, "tính văn học" của ngôn từ, bởi đến lượt mình ngôn từ cũng chịu sự chi phối của một cấp độ khác cao hơn. Tôi quan niệm thi pháp học nghiên cứu văn học như những thế giới nghệ thuật mà tương ứng với nó là các ý thức nghệ thuật. Nó khám phá các nguyên tắc tạo nên các thế giới nghệ thuật phân biệt với thực tại, bắt đầu từ quan niệm nghệ thuật, tiếp theo là các hình thức nhân vật, không gian, thời gian, kiểu sự kiện, cốt truyện và cuối cùng là cấu trúc văn bản với các hình thức ngôn từ. Hình thức ngôn từ mang toàn bộ cái nhìn của nhà văn và các phương diện nêu trên của thế giới nghệ thuật. Nói cách khác, tôi chủ trương thi pháp học nghiên cứu "cái lí" hay là quan niệm nghệ thuật của hình thức ngôn từ. Cái lí của hình thức thể hiện trong hệ thống các nguyên tắc, phương tiện tạo dựng thế giới nghệ thuật. Vì thế, tôi đặc biệt coi trọng vai trò của quan niệm nghệ thuật về con người, quan niệm về không gian, thời gian như là các yếu tố của thế giới nghệ thuật. Tôi đề ra mô hình: quan niệm nghệ thuật về con người, không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, cốt truyện nghệ thuật, phương thức lời văn nghệ thuật và nghiên cứu chúng trong sự tác động, biến đổi của lịch sử và cá tính sáng tạo của nhà văn, coi đó như một mẫu số chung để đi tìm đặc sắc riêng của thế giới nghệ thuật như là các tử số, chứ không phải để áp dụng trực tiếp một cách thô thiển. Tôi đặc biệt coi trọng tính hệ thống trong sự liên hệ giữa các nguyên tắc và phương tiện nghệ thuật

trong thi pháp của tác phẩm, tác giả, thể loại hay văn học một giai đoạn. Các nhà phong cách học thường chú trọng đến sự đối lập, nhưng theo tôi, một phong cách được hình thành trước hết là do tính hệ thống nội tại của nó, và chỉ tính hệ thống mới làm cho phong cách này khu biệt với phong cách kia. Không phải mọi khác biệt đều làm nên phong cách. Đồng thời, tôi chú trọng phương diện thi pháp học lịch sử, tức sự diễn biến của hình thức văn học, một vấn đề chưa được quan tâm đúng mức ở Việt Nam. Các công trình *Thi pháp thơ Tố Hữu* (1985 – 1987), *Thi pháp "Truyện Kiều"* (1981 – 2002), *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam* (1998) đã nghiên cứu theo quan niệm như thế. Do nhu cầu dạy học, tôi còn viết giáo trình *Dẫn luận thi pháp học* (1987 – 1998), chú trọng khu biệt về thể loại, thời đại văn học, tác gia văn học, các phạm trù hình thức của thế giới nghệ thuật. Giáo trình này cho dù ban đầu chưa hoàn thiện vẫn phát huy ảnh hưởng, tạo thành chuyên đề cao học tại nhiều trường Đại học Việt Nam một thời gian dài[1]. Tôi tiếp thu ở Bakhtin các gợi ý về con người, không gian, thời gian trong tiểu thuyết Dostoievski, cách phân tích của Likhachev về con người, không gian, thời gian nghệ thuật trong văn học Nga cổ, không tiếp thu cách hiểu của Khrapchenco về quan niệm nghệ thuật... Tôi cũng là người đầu tiên giới thiệu và vận dụng các phạm trù thi pháp học quan trọng như quan niệm nghệ thuật về con người, không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, hình tượng tác giả, điểm nhìn trần thuật và các phương thức biểu hiện của ngôn từ[2]. Nhằm mở rộng thi pháp học sang lĩnh vực tự sự học, đưa vào thêm nhiều khái niệm mới, tôi được giao nhiệm vụ chủ trì hai cuộc hội thảo về

---

[1] Trần Đình Sử, *Thời gian nghệ thuật trong "Truyện Kiều"*, Tạp chí Văn học, số 5 – 1981; *Cái nhìn nghệ thuật của Nguyễn Du trong "Truyện Kiều"*, Tạp chí Văn học, số 2 – 1982; *Thi pháp thơ Tố Hữu*, NXB Tác phẩm mới, 1987; *Một số vấn đề thi pháp học hiện đại*, Vụ Giáo viên xuất bản, Hà Nội, 1993; *Những thế giới nghệ thuật thơ*, NXB Giáo dục, 1995, Hà Nội; *Lí luận và phê bình văn học*, NXB Hội Nhà văn, 1996, Hà Nội; *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam*, NXB Giáo dục, 1998; *Dẫn luận thi pháp học*, NXB Giáo dục, 1998, 2004; *Thi pháp "Truyện Kiều"*, NXB Giáo Dục, Hà Nội, 2002.

[2] Ngoài các công trình thi pháp học, xin xem phần "Điểm nhìn trần thuật" trong giáo trình *Lí luận văn học*, tập 2, NXB Giáo dục, 1987.

tự sự học tại Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội (2001, 2007)[1]. Đây là hướng nghiên cứu được hưởng ứng rộng rãi, nhất là trong các trường đại học và viện nghiên cứu. Gần ba chục năm, hàng loạt sinh viên, học viên cao học, nghiên cứu sinh đi theo thi pháp học, tự sự học. Điều này dễ hiểu, bởi vì văn học Việt Nam có bề dày lịch sử, một thời gian dài chỉ được nghiên cứu như một sự phản ánh xã hội, một hiện tượng tư tưởng, thế giới quan, nay đã đến lúc phải nhìn nhận nó từ phương diện sáng tạo hình thức nghệ thuật, và mặt khác, nếu không có thi pháp học, họ sẽ thiếu khái niệm công cụ để tiến hành nghiên cứu.

Nhà folklore học Nguyễn Xuân Kính tiếp thu quan niệm thi pháp học từ các học giả Nga, nơi ông tu nghiệp và những người đi trước như Chu Xuân Diên... Ông hiểu nghiên cứu thi pháp là nhằm chỉ ra cái hay, cái bản chất nghệ thuật của tác phẩm, chỉ ra lí do tồn tại của hình thức, và ông nghiên cứu các yếu tố thi pháp trong ca dao từ ngôn ngữ, thể thơ, kết cấu, thời gian và không gian nghệ thuật, biểu tượng, hình ảnh. *Thi pháp ca dao*[2] của ông (xuất bản lần đầu năm 1993, tái bản năm 2004 và bổ sung lần thứ 3 năm 2006) là một trong các công trình tiêu biểu về thi pháp văn học dân gian Việt Nam.

Phương Lựu, sau nhiều công trình giới thiệu lí luận văn học phương Tây, Trung Quốc và tư tưởng văn học cổ Việt Nam, đã bước đầu nêu ra hướng thi pháp học so sánh (ông gọi theo người Trung Quốc là thi học so sánh). Đó là một hướng rất có triển vọng, nhưng tạm thời ở Việt Nam còn ít người quan tâm đến.

Tiếp theo các tác giả trên, các công trình thi pháp học xuất hiện liên tục. Có thể kể: Nguyễn Thị Bích Hải, *Thi pháp thơ Đường* (1995); Lê Dục Tú, *Quan niệm con người trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn* (1997); Phan Diễm Phương,

---

[1] Trần Đình Sử (Chủ biên), *Tự sự học, những vấn đề lí thuyết và lịch sử*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2003; *Tự sự học*, tập hai, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2008.

[2] Nguyễn Xuân Kính, *Thi pháp ca dao*, NXB Khoa học Xã hội, 1993, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2004.

Lục bát và song thất lục bát – Lịch sử phát triển, đặc trưng thể loại (1998), Nguyễn Duy Bắc, *Bản sắc dân tộc trong thơ ca Việt Nam hiện đại* (1998); Lê Lưu Oanh, *Thơ trữ tình Việt Nam 1975 – 1990* (1998); Phùng Ngọc Kiếm, *Con người trong truyện ngắn Việt Nam 1945 – 1975* (1998); Lê Huy Bắc, *Núi băng và hiệp sĩ* (1999); Phạm Thu Yến, *Những thế giới nghệ thuật ca dao,* (1998); Vũ Văn Sĩ, *Về một đặc trưng thi pháp thơ Việt Nam 1945 – 1995* (1999); Phan Thu Hiền, *Sử thi Ấn Độ – Mahabharata* (2000); Lê Trường Phát, *Thi pháp văn học dân gian* (2000); Trần Đình Sử, Nguyễn Thanh Tú, *Thi pháp truyện ngắn trào phúng Nguyễn Công Hoan* (2001); Nguyễn Huy Hoàng, *Tìm hiểu thi pháp truyện ngắn Gogon* (2001); Trần Đăng Suyền, *Chủ nghĩa hiện thực Nam Cao* (2001); Trần Nho Thìn nghiên cứu thi pháp truyện ngắn trung đại Việt Nam; Phạm Mạnh Hùng, *Thi pháp hoàn cảnh trong tác phẩm của Ngô Tất Tố, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao* (2001); Nguyễn Đăng Điệp, *Giọng điệu trong thơ trữ tình* (2002); Lê Quang Hưng, *Thế giới nghệ thuật thơ Xuân Diệu* (2002); Trần Khánh Thành, *Thi pháp thơ Huy Cận* (2002); Đào Ngọc Chương, *Thi pháp tiểu thuyết và sáng tác của E. Hemingwey* (2003); Hồ Thế Hà, *Thế giới nghệ thuật thơ Chế Lan Viên* (2004); Phan Thu Hiền, *Thi pháp học cổ điển Ấn Độ* (2006);... Có thể kể thêm nhiều tác giả khác cũng nghiên cứu thi pháp như La Khắc Hoà, Phan Huy Dũng, Bửu Nam, Trần Thị An, Chu Văn Sơn, Nguyễn Thành Thi, Lê Tiến Dũng, Trần Lê Bảo, Lê Thu Yến, Đỗ Hồng Kỳ, Hà Thị Hoà, Nguyễn Ái Học, Đinh Trí Dũng, Nguyễn Khắc Sính, Hoàng Mạnh Hùng, Đào Duy Hiệp, Biện Minh Điền, Nguyễn Văn Hạnh, Nguyễn Hoài Thanh, Trương Xuân Tiếu, Nguyễn Thị Mai Chanh, Nguyễn Thị Nương, Lê Trường Phát, Lê Thị Hường, Nguyễn Thị Nhàn, Bùi Thanh Truyền, Nguyễn Sĩ Đại, Nguyễn Thị Tuyết Nga... Tôi đánh giá cao công trình của Phan Diễm Phương, Nguyễn Thị Bích Hải, Phan Thu Hiền, Lê Dục Tú, Nguyễn Đăng Điệp, Nguyễn Thanh Tú, Trần Thị An, Nguyễn Duy Bắc... Một số luận văn cao học, tiến sĩ, do chưa thực sự hiểu sâu đã vận dụng sống sượng các phạm trù thi pháp gây ảnh hưởng tiêu cực.

Điều đáng chú ý là các giáo sư cao tuổi như Đỗ Bình Trị, Hoàng Tiến Tựu, Phan Đăng Nhật, Nguyễn Hải Hà, Nguyễn Đăng Mạnh, Phạm Luận, Nguyễn Đăng Na, Nguyễn Văn Long, Nguyễn Thị Bình... cũng tiến hành nghiên cứu văn học dân gian, nước ngoài hay văn học Việt Nam hiện đại, trung đại theo hướng thi pháp học. Nguyễn Đăng Mạnh đã viết về phong cách Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Tuân, Xuân Diệu từ trước thời đổi mới, Phạm Luận viết về thi pháp Việt Nam trong *Quốc âm thi tập*, Nguyễn Hải Hà có *Thi pháp tiểu thuyết L. Tônxtôi*, NXB Giáo dục, 1992; Đỗ Bình Trị có *Những đặc điểm thi pháp của các thể loại văn học dân gian*, NXB Giáo dục, 1999; Phan Đăng Nhật nghiên cứu thi pháp sử thi Tây Nguyên có nhiều phát hiện mới mẻ; Nguyễn Đăng Na nghiên cứu thi pháp các thể loại văn xuôi trung đại Việt Nam (truyện ngắn, kí, tiểu thuyết). Có những người không đề xướng thi pháp học nhưng trên thực tế vẫn nghiên cứu thi pháp học như các giáo sư Đặng Anh Đào, Phùng Văn Tửu[1]... Một số tác giả khác tập hợp tác phẩm nghiên cứu rồi đặt tên cho công trình mình là thi pháp học.

Một khuynh hướng nghiên cứu thu hút đông đảo nhà nghiên cứu tham gia như thế là một hiện tượng đột xuất của nghiên cứu văn học Việt Nam, nó chứng tỏ nhu cầu bức thiết trong việc đột phá lối nghiên cứu văn học xã hội học ngự trị suốt một thời gian dài từ 1945 cho đến sau năm 1975. Sẽ là không nghiêm túc nếu nhận định đó là một "hội chứng" "chạy theo mốt", một ham muốn nhất thời có tính thời thượng. Muốn có "hội chứng", "mốt" thì chí ít hiện tượng ấy phải có cái gì hấp dẫn, hứa hẹn ở phía trước thì người ta mới đi theo. Thi pháp học đem lại những phạm trù mới, những đề tài mới cho nghiên cứu văn học, như con người, không gian, thời gian, hình tượng tác giả, trần thuật, điểm nhìn, đối thoại, giễu nhại, mỉa mai... mở rộng các cánh cửa tiếp cận văn bản. Mặc dù, chất lượng chưa đồng đều, một điều rất bình thường, nhưng những công trình nêu trên đã góp phần khám phá,

[1] Phùng Văn Tửu, *Tiểu thuyết Pháp hiện đại những tìm tòi đổi mới*, NXB Khoa học Xã hội, Mũi Cà Mau, 1990; Đặng Anh Đào, *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*, NXB Giáo dục, 1995, Hà Nội.

vỡ vạc nhiều phương diện nghệ thuật của hầu hết hiện tượng văn học thế kỉ XX, từ văn học hiện thực sang lãng mạn, tượng trưng; thi pháp văn học trung đại với con người và các thể loại cũng được nghiên cứu đặt nền móng cho những tìm tòi cao hơn, sâu hơn về sau.

Thi pháp học Việt Nam tuy chịu ảnh hưởng của Nga hay phương Tây, song khi vào Việt Nam, xét trên một số đóng góp chủ yếu, nó đã có sáng tạo rõ rệt, hoàn toàn không phải là sao chép. Một số công trình nặng tính sao chép, lệ thuộc máy móc vào phương pháp của nước ngoài tỏ ra là nhạt nhẽo, bất cập. Xét về phương pháp, tuy khuynh hướng có chỗ khác nhau, song về đại thể, hầu hết nghiên cứu thi pháp, phong cách đều có cách tiếp cận chung khá thống nhất là xét tần suất để xác định hiện tượng độc đáo, sau đó xây dựng mô hình chỉnh thể, hệ thống, giải thích các hiện tượng tìm được về mặt quan niệm của thời đại và của tác giả. Đó là cách tiếp cận khách quan có cơ sở từ lí thuyết cấu trúc, một cấu trúc không khép kín[1]. So sánh cách tiếp cận của Trần Đình Sử, Phan Ngọc, Đỗ Đức Hiểu, Đỗ Lai Thuý đều cho thấy cái chung đó. Cũng từ đó có thể thấy thi pháp học, phong cách học Việt Nam vẫn đi theo phương hướng chủ yếu của lí thuyết cấu trúc, hệ thống, chưa bước sang giai đoạn giải cấu trúc và hậu hiện đại. Mặc dù, ở phương Tây đã có tiếng hô lên "tác giả đã chết", song ở thi pháp học Việt Nam, tác giả vẫn còn ở vị trí trung tâm. Tính đa nghĩa của văn học và tính dân chủ trong tiếp nhận đã được thừa nhận, song trong nghiên cứu thi pháp, xu hướng lí giải độc tôn vẫn còn bám riết lấy một số tác giả như một nhu cầu tự đề cao.

---

[1] Jean Piaget trong sách *Chủ nghĩa cấu trúc* (Le Structuralisme, Paris, 1979) cho rằng đặc điểm chung của chủ nghĩa cấu trúc là nghiên cứu nội tại, lập thành công thức để ứng dụng. Một cấu trúc gồm ba yếu tố: tính chỉnh thể, có quy tắc chuyển đổi, có năng lực tự điều chỉnh. Chủ nghĩa cấu trúc yêu cầu phá bỏ nghiên cứu nguyên tử luận, bắt đầu nghiên cứu từ chỉnh thể. Nghiên cứu tính chỉnh thể, hệ thống, toàn bộ tập hợp đều gọi là nghiên cứu cấu trúc. Xem *Chủ nghĩa cấu trúc*, bản dịch Trung văn của NXB Thương vụ ấn thư quán, Bắc Kinh, 1996.

Thi pháp học Việt Nam góp phần đổi mới, tạo ra một giai đoạn mới của phê bình văn học, thay thế dần lối phê bình bình tán chủ quan thịnh hành theo phương pháp giảng văn (Explication) của Lanson, Beard du nhập vào Việt Nam trước 1945, chỉ dựa vào một số cứ liệu về thời đại, sinh hoạt, cá tính tác giả rồi bình tán mà không quan tâm đến các quy luật nghệ thuật nội tại một cách khách quan của văn bản văn học. Thi pháp học cũng tác động vào nhiều công trình nghiên cứu theo xã hội học làm cho nó phong phú hơn và mềm mại hơn.

Thi pháp học Việt Nam đang đứng trước nhu cầu đa dạng hoá cách tiếp cận, trang bị và nghiền ngẫm sâu thêm về lí thuyết. Nhiều công trình cụ thể còn sơ lược, nhầm lẫn về phương diện này. Thi pháp học là một phương hướng nghiên cứu có ý nghĩa lâu dài, chính vì thế cần có sự phân hoá thành các trường phái mới có thể phát triển. Thi pháp học có thể theo cách tiếp cận cấu trúc ngữ học, tiếp cận thế giới nghệ thuật, theo phân tâm học, theo kí hiệu học, theo văn hoá học, xã hội học... Gần đây một số ý kiến cho rằng thi pháp học đã lỗi thời, chỉ trích một số học viên cao học, nghiên cứu sinh áp dụng máy móc. Tôi cho rằng bất cứ lí thuyết nào cũng có thể bị vận dụng thô thiển, không riêng gì thi pháp học, vấn đề là bản lĩnh của người nghiên cứu chứ không phải bản thân lí thuyết. Cho rằng thi pháp học đã lỗi thời là do không hiểu thi pháp học. Với thế giới nghệ thuật, quan niệm nghệ thuật của hình thức, thi pháp học là một hệ lí luận và thao tác mở, có khả năng thu nạp các lí thuyết khác vào quỹ đạo tìm tòi các nguyên tắc, phương thức, phương tiện nghệ thuật. Ngay trong lí luận hiện tại, biết vận dụng thì thi pháp học vẫn có thể giúp nêu ra nhận thức mới về một thế giới nghệ thuật nhất định.

Ở đây, việc phiên dịch, giới thiệu các công trình của các tác giả lớn trên thế giới có ý nghĩa quan trọng. Sự thiếu hụt và phiến diện về tri thức thi pháp học trong số đông những người nghiên cứu và đọc thi pháp là trở ngại cho sự nâng cao chất lượng các công trình thi pháp và đánh giá đúng đắn về thi pháp học.

Thi pháp học không phải là hướng nghiên cứu văn học duy nhất trong thời gian qua, nhưng phải thừa nhận nó là hiện tượng nổi bật nhất. Các hướng nghiên cứu phân tâm học, văn học so sánh, xã hội học, văn hoá học, tuy có một số thành tựu rất đáng kể, vẫn chưa được đẩy tới thành những trường phái nghiên cứu hấp dẫn rộng rãi những người nghiên cứu.

Bức tranh thi pháp học Việt Nam trên đây do còn khiếm khuyết về tài liệu, chắc chắn khó tránh khỏi thiếu sót, mong được góp ý và sẽ bổ sung thêm về sau.

Trần Đình Sử

BẢNG CHỈ DẪN THUẬT NGỮ TRONG SÁCH

B

bức tranh thế giới, 73, 131, 138, 299, 301, 306, 333

bước ngoặt ngôn ngữ, 56 – 57, 60

C

cái lí của hình thức, 66

cái nhìn nghệ thuật, 15, 31, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 207, 216, 218, 219

câu chuyện, 60, 77, 82, 214, 228, 251, 269, 272 – 281, 290 – 292, 300 – 309, 315, 318, 320, 336, 343, 344

cốt truyện, 24, 31, 41, 67, 68, 79, 94, 116, 133, 158, 159, 169, 226, 247, 255, 273, 274, 277, 278, 279, 281, 287, 288, 298, 304, 309

cú pháp thơ, 363, 364

cú pháp văn xuôi, 366

chủ nghĩa cấu trúc, 21, 31, 39, 40, 41, 42, 47, 288, 293, 385

chủ nghĩa hình thức Nga, 40, 64

chuyển hướng ngôn ngữ, 49, 56

chức năng thể loại văn học, 243

Đ

điểm nhìn, 7, 23, 58, 60, 75, 118, 124, 128, 136, 138, 139, 140, 141, 155, 158, 159, 178, 204, 210, 213, 214, 217, 251, 279, 315, 316, 320, 321, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 344, 354, 381

điểm nhìn nhân vật, 251, 327, 328, 330, 334, 339, 340, 344

G

giọng điệu, 57, 81, 210, 214, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 230, 238, 255, 260, 315, 321, 323, 326, 357, 358, 372, 373, 380

H

hình tượng tác giả, 204, 207, 209, 211, 212, 213, 215, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 236, 315, 385

hình thức, 12, 13, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 49 – 68

hình thức bên ngoài, 46, 54, 62, 63, 241

hình thức bên trong, 15, 26, 46, 53, 54, 62, 63, 65, 74, 241

hình thức biểu đạt, 56, 57, 61, 205

hình thức không gian, 43, 133, 145, 156, 157, 158, 159, 162, 164

hình thức lắp ghép của lời nhân vật, 370

hình thức mang tính quan niệm, 66, 385

hình thức và nội dung, 53 – 55, 60, 66, 73, 254

K

kí hiệu học, 9, 21, 29, 39, 41, 42, 47, 52, 56, 59, 85, 133, 205, 288, 293, 355, 360, 385

kiểu tác giả, 79, 207, 225, 226, 227, 340

khách thể thẩm mĩ, 30, 38, 41, 61, 64, 65, 70, 206, 349
không gian cổ tích, 150
không gian nghệ thuật, 15, 16, 79, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 155, 161, 386
không gian sử thi, 148
không gian tiểu thuyết, 151
không gian thần thoại, 145, 146

L

loại hình nội dung thể loại, 253
lời giễu nhại, 324, 350
lời kể hai giọng, 381
lời kể một giọng, 378
lời nửa trực tiếp, 382
lời phong cách hoá, 378, 379

M

mặt nạ tác giả, 207, 210, 211, 214, 215
mẫu gốc (mẫu cổ), 34, 66, 67, 76, 95, 96, 132, 143, 146, 147, 310, 311, 312
motif, 81 – 84, 255 – 258, 281 – 285
mô hình tự sự, 315, 317, 339, 340, 341

N

nội dung thể loại đời tư, 259
nội dung thể loại sử thi, 260
nội dung thể loại thế sự, 260
nghĩa, 60, 66, 67, 72 – 74, 94, 127, 129, 135, 136, 138, 139, 291 – 293, 298, 305 – 308, 383
ngôi kể, 316 – 318
ngôn ngữ, 9, 10, 16, 337, 345, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 365, 367, 368, 370, 371, 379, 383
ngôn ngữ nghệ thuật, 9, 17, 19, 79, 145, 349
ngôn ngữ thứ sinh, 9, 59
ngôn từ nghệ thuật, 15, 16, 31, 72, 212, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 360, 384, 385
người đọc hàm ẩn, 210, 315, 316, 320
người kể chuyện, 7, 23, 61, 117, 135, 139, 141, 150, 159, 172, 178, 210, 211, 214, 218, 226, 315 – 326, 329 – 344, 369 – 370
người kể chuyện giấu mình, 251, 313, 316, 318, 319, 320
người kể chuyện hạn tri, 251, 327, 343
người kể chuyện không đáng tin cậy, 214, 322
người kể chuyện toàn tri, 328, 340, 343
người nghe chuyện, 315, 316, 317

P

phê bình mới Anh, Mĩ, 33, 42
phong cách học, 12, 14, 17, 20, 47, 212, 359, 360
phong cách học siêu ngôn ngữ học, 13, 356
phương pháp nghiên cứu thi pháp, 81, 85, 360

Q

quan hệ lời người kể chuyện với lời nhân vật, 7, 369, 371
quan niệm nghệ thuật về con người, 76, 79, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 108, 115, 118, 120, 123, 125, 126, 200, 212, 252, 372, 386

S

siêu tiểu thuyết, 271, 272
sự kiện, 72, 74, 171 – 180, 190 – 199, 298 – 309

T

tác giả, 201 – 213
tác giả hàm ẩn, 61, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 315, 316, 320, 323, 325

tác giả tiểu sử, 208, 216
tầng bậc tự sự, 325
tiểu thuyết đối thoại, 323
tiểu thuyết tự truyện, 269, 271, 322
tính biểu tượng của không gian nghệ thuật, 143
tính chỉnh thể, 30, 38, 39, 71, 77, 243
tính lặp lại, 84, 302
tổ chức chủ thể của văn bản, 315, 385
tu từ học, 12, 17, 20, 64, 360
thân thể, 63, 90, 107, 108, 116, 123, 124, 125, 132, 145, 153, 207, 220, 240, 246, 270
thế giới nghệ thuật, 34, 60, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 81, 83, 84, 118, 123, 127, 130, 135, 137, 144, 170, 198, 213, 219, 224, 239, 249, 252, 270, 305, 313, 315, 347, 348, 353
thể loại lời nói, 242, 243
thể loại văn học, 16, 21, 27, 34, 42, 43, 46, 78, 91, 93, 196, 226, 228, 239, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 268, 275, 307
thi pháp, 9 – 20, 22 – 30, 31 – 44, 46 – 48, 49 – 86
thi pháp học, 7, 30 – 44, 46 – 48, 49 – 86
thi pháp học lí thuyết, 15, 17, 76, 203, 359, 385
thi pháp học lịch sử, 15, 17, 24, 34, 42, 43, 44, 49, 76, 83, 145, 169, 248, 333, 339, 385
thi pháp học miêu tả, 15, 17, 76
thời – không gian, 38, 41, 43, 50, 72, 75, 78, 80, 81, 110, 279, 301, 320, 330, 370, 385, 386
thời gian nghệ thuật, 15, 16, 79, 81, 127, 136, 142, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 176, 178, 181, 195, 196, 199, 299, 309, 386
thời gian sử thi, 188, 192
thời gian trong tiểu thuyết, 44, 170, 196, 200, 304
thời gian truyện cổ tích, 190
truyện kể, 7, 41, 83, 117, 135, 147, 157, 170, 173, 175, 176, 180, 184, 185, 190, 216, 219, 227, 231, 232, 251, 269, 277, 279, 280, 281, 287, 288, 290, 293, 294, 298, 301, 303, 304, 305, 308, 315, 317, 318, 321, 338, 342, 344, 385
trường phái phân tâm học, 35

V

văn bản văn học, 10, 32, 40, 170, 351, 355

Ý

ý nghĩa, 40, 56, 60, 61, 63, 72, 74, 79, 80, 85, 86, 91, 106, 129, 130, 132, 137, 139, 141, 143, 144, 147, 148, 293, 298, 299, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 314, 319, 324, 328, 331, 332, 341, 348, 355, 356, 357, 361, 363, 372, 375, 376, 384

NHÀ XUẤT BẢN ĐẠI HỌC SƯ PHẠM

Địa chỉ: 136 Xuân Thuỷ, Cầu Giấy, Hà Nội
Điện thoại: 024.37547735 | **Fax:** 024.37547911
Email: hanhchinh@nxbdhsp.edu.vn | **Website:** www.nxbdhsp.edu.vn

Chịu trách nhiệm xuất bản:
Giám đốc: PGS.TS. NGUYỄN BÁ CƯỜNG

Chịu trách nhiệm nội dung:
Tổng biên tập: GS.TS. ĐỖ VIỆT HÙNG

Biên tập nội dung:
NGUYỄN THỊ MAI LIÊN

Kĩ thuật vi tính:
NGUYỄN NGUYỆT NGA

Trình bày bìa:
NGUYỄN ĐỨC HUY

DẪN LUẬN THI PHÁP HỌC VĂN HỌC

ISBN 978-604-54-4032-2
In 1.000 cuốn, khổ 17 × 24cm, tại Công ty TNHH In và Dịch vụ thương mại Phú Thịnh
Địa chỉ: Lô B2-1-5 và B2-2-5, khu CN Nam Thăng Long, quận Bắc Từ Liêm, TP. Hà Nội
Số xác nhận đăng kí xuất bản: 3089-2017/CXBIPH/01-110/ĐHSP
Quyết định xuất bản số: 1198/QĐ-NXBĐHSP ngày 30/11/2017
In xong và nộp lưu chiểu Quý IV năm 2017.

Những tác phẩm chính:

- *Thi pháp thơ Tố Hữu* (1987)
- *Thi pháp văn học Trung đại Việt Nam* (1989)
- *Thi pháp Truyện Kiều* (2002)
- *Dẫn luận thi pháp học* (1998, 2004)

- *Những thế giới nghệ thuật thơ* (1995)
- *Lí luận và phê bình văn học* (1996)
- *Văn học và thời gian* (2001)
- *Đọc văn học văn* (2002)
- *Trên đường biên của lí luận văn học* (2014)
- *Từ điển thuật ngữ văn học* (đồng chủ biên và chỉnh lí, 2004)
- *Một nền lí luận văn học hiện đại – nhìn qua kinh nghiệm Trung Quốc* (2012)
- Tự sự học - Lí thuyết và ứng dụng (chủ biên, 2017)

- *Tư tưởng văn học cổ Trung Quốc* (dịch)
- *Dẫn luận nghiên cứu văn học* (dịch chung)
- *Những vấn đề thi pháp Đostoievski* (dịch chung)
- *Ngôn ngữ nghệ thuật thơ Đường* (dịch chung)
- *Bốn bài giảng mĩ học* (dịch chung)
- *Kí hiệu học văn hoá* (dịch chung)